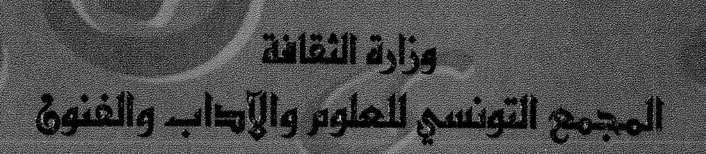


الندوات



فعاليات أيام الخط العربي

29 سبتمبر - 12 أكتوبر 1997

بمساهمة الأساتذة

عبد الوهاب بوحديبة أكمل الدين إحسان أوغلو محمد شريفي
خليل النحوي محمد الصادق عبد اللطيف مصطفى أوغور درمان
عفيف بهنسي الحبيب بيدة حسن شاكر آل سعيد محمد قيقة
خليل قويعة محمد سعيد هيكل محمد المحجوب

«بيت الحكمة» - قرطاج

الخط العربي

بيت الحكمة - قرطاج

ر.د.م.ك : 5-67-929-9973

الثمن : 7.000 د.ت

الخط العربي

فعاليات أيام الخط العربي

29 سبتمبر - 12 أكتوبر 1997

بمساهمة الأساتذة :

عبد الوهاب بوحديبة   أكمل الدين إحسان أوغلو   محمد شريفي

خليل النحوي   محمد الصادق عبد اللطيف   مصطفى أوغور درمان

عفيف بهنسي   الحبيب بيدة   حسن شاكر آل سعيد   محمد قيقة

خليل قويعة   محمد سعيد هيكل   محمد المحجوب

المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون

«بيت الحكمة»

الخط العربي / مجموعة من الباحثين ـ تونس : المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون «بيت الحكمة» 2001 (تونس : مطعبة أوربيس) 272 ص، 24 سم ـ (الندوات : أيام الخط العربي) مسفّر.
ر.د.م.ك : 5 ـ 67 ـ 929 ـ 9973

سحب من هذا الكتاب 2000 نسخة في طبعته الأولى

تقدير وامتنان

تفضّل الأستاذ الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلو، مدير مركز الأبحاث للتّاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول (إرْسيكا) بالسّماح لنا بنشر مجموعة مُتميزة من اللوحات الخّطية المطبوعة في :

ـ كتاب «فنّ الخّط، تاريخه ونماذج من روائعه على مرّ العصور» الصّادر عن مؤسسة إرْسيكا في سنة 1990.

ـ كتيب «أيّام الخّط العربي» الصّادر أيضا عن نفس المؤسسة في إطار تنظيم المجمع التونسي «بيت الحكمة» لهذه الأيام من 29 سبتمبر إلى 12 أكتوبر 1997.

وبهذه المناسبة، يسعدنا أن نعبّر للأستاذ الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلو ولزملائه الكرام عن عميق تقديرنا ودوام امتناننا

المجمع التونسي «بيت الحكمة»

كلمة رئيس المجمع التونسي

الدكتور عبد الوهّاب بوحديبة

معالي وزير الثقافة،

حضرات السادة سفراء الدول الشقيقة والصديقة،

حضرة السيد مدير مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة بإستانبول،

حضرات الضيوف الكرام،

أصدقائي الأعزّاء،

يشرّفني أن أرحّب بكم أجمل ترحيب وأن أعبّر لكم عن شكري وامتناني لحضوركم معنا وتفضّلكم بالإسهام في هذا الحفل البهيج الذي نقيمه للخطّ العربي. إنّها لنعمة من نعم الله أن تهيّأت لنا أسباب الاجتماع في رحاب «بيت الحكمة» للإشادة بالحرف القرآني الجليل الذي يُعدّ أبرز مقوّم من مقوّمات حضارتنا العربية الإسلامية. ألسنا أمّة القلم، أمّة القراءة والكتابة؟ ألم تتشكّل بفضلهما عروتنا الوثقى في مختلف العصور وشتّى الأقطار؟ أعتقد أنّ الحرف العربي ـ نطقا وكتابة ـ يمثّل في مجمل تراثنا الحضاري ما لم يستطع أي حرف آخر أن يُمثّله في أية حضارة أخرى.

فالحرف العربي، كما وظّفه المسلمون، استطاع أن يُعبّر، من خلال تعدّد أنماطه وأساليب جماليته، عن دلالات وأبعاد روحية سامية ساعدت أمّة الإسلام مشرقًا ومغربًا على ترسيخ إيمانها والحفاظ على هويّتها والدفاع عن كيانها، وإن بالقلم وحده أحيانا.

لقد ظل الخط العربي ـ الذي شهد العديد من كبار المستشرقين والفنّانين التشكيليين بجماله وجلاله ـ وسيظلّ مقوّمًا أساسيًا من مقوّمات التربية والتعليم والتثقيف في البلدان العربية والإسلامية. ولقد مثّل، حتّى في أحلك عهود التخلّف والتبعيّة، رمزًا للانعتاق والتحرّر من جميع المعوقات ورمزًا للانطلاق نحو آفاق رحبة من التسامي الروحي.

وإذا كانت هذه مكانةَ الخط العربي في الماضي فما شأنه اليوم في عهد التطوّر والحداثة؟

في الحقيقة، يبدو الخط العربي اليوم، وأكثر من أيّ وقت مضى، مهدّدا بالتجاهل أو اللامبالاة في عدّة بلدان عربية وإسلامية. فالتّقانات الطباعيّة الحديثة لم تفتأ تعمل على إزاحته وجعله مجرّد تحفة فنية كسائر التحف الأخرى التي لا تُشاهد إلاّ في بعض المتاحف الخاصّة، من طرف قلّة قليلة من الفنّانين المختصّين ومن الباحثين المحترفين ومن المولعين بالفنون الجميلة. ولو دام ذلك التجاهل أو تلك اللامبالاة لتمكّنت «آليات الكتابة العصرية» المتطوّرة باستمرار من الهيمنة كليا على مدوّناتنا الثقافية، وخاصّة

منها التراثية الفنية.

ولكنّ الخط العربي ليس ما يخطه الخطاط فحسب، وليس ما ينسخه الناسخ فحسب، وليس ما يقرأه القارىء فحسب، وليس ما تراه عين الرائي فتُسرّ بجماله فحسب، بل هو، زيادة على ذلك، هوية وكيان، بهما ومن خلالهما تُواصل الثقافة العربية الإسلامية مسيرتها الطموحة نحو آفاق أرحب من العطاءات الإنسانية المتجدّدة على الدوام.

كان الخطاط ولم يزل وفيّا لهذا الخط العريق، الأصيل، البديع في كلّ حين. وهذا الاحتفاء المتواصل به، مشرقًا ومغربًا، يشهد له بالحيوية واليناعة والقدرة على التجدّد المستمرّ. وبفضل حيويّته هذه، استطاع الخطاط والفنّان التشكيلي في البلدان العربية والإسلامية أن ينفذا إلى صميم دلالاته الجمالية المتنوّعة ليثرياها بأبعاد جديدة من رؤاهما الإبداعية الحميمة. وهكذا يتمّ الالتقاء المتميّز بينهما حفاظا على خصوصيّة الخط العربيّ : حِرفيا وإبداعيا في الآن نفسه. ومن الطبيعي أن يفضي بهما هذا الالتقاء إلى تعرّف أحدهما على الآخر من خلال ما لكلّ منهما من خبرات وتصوّرات يُكمّل بعضها بعضها بمزيد الابتكار والتجديد والإضافة.

هذا ما ارتأى المجمع التونسي للعُلوم والآداب والفنون «بيت الحكمة» أن يساهم في تحقيقه، في نطاق تظاهرة «تونس 97 عاصمة ثقافية»، من خلال تنظيم «أيّام الخط العربيّ» التي حظيت

بكريم رعاية سيادة الرئيس زين العابدين بن علي وتفضّله بالإشراف عليها.

أودّ بهذه المناسبة السعيدة أن أعبّر عن خالص شكري لوزارة الثقافة التي وفّرت لنا الإمكانيات المطلوبة في أحسن الظروف، ولمركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول (إرسيكا) الذي ساهم معنا مساهمة فعّالة في إعداد أبرز فعّاليات هذا الملتقى، إذ تفضّل مديره الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلو بإثراء معرض الخطّ العربي بأصول رائعة من اللوحات الخطّية التركيّة.

كما أودّ أن أثمّن دعم الوكالة التونسية لإحياء التراث والتنمية الثقافية التي تكفّلت بالقسط الأوفر من النفقات وكذلك دعم الوكالة العقارية للسكن التي ساهمت معنا في إنجاح مسابقة الخط العربي.

ولا بدّ أن أنوّه بجميع زملائي الذين بذلوا من جهدهم ما أثمر خير الثمار، وأن أشكر بالخصوص الفنّان نجا المهداوي على حسن تعاونه معنا.

إنّ هذا الحفل البهيج الذي أقمناه للخطّ العربي استقطب اهتمام الكثيرين من أحبّاء هذا الفنّ الأصيل، تلامذة وطلبة وأساتذة ومجموعة هامّة من الفنانين الخطاطين، هواة ومحترفين، وكلّهم معنيّون ببقاء الخط العربيّ رمزاً لهويتنا العربيّة الإسلاميّة ووفائنا لأصالتنا.

كلمة الأستاذ أكمل الدين إحسان أوغلو

مدير مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول (إرسيكا)

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على سيّد المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

سيّدي الرئيس،

حضرات السادة والسيدات،

يسعدني أن أتحدّث إليكم في هذه الدار العلمية العريقة التي تحمل اسم مؤسسة من أعرق مؤسسات العلم في حضارتنا الإسلامية والتي تشرّفت بالانتماء إليها حين بُعثت من جديد في أرض تونس العزيزة. نحتفل اليوم بتظاهرة الخطّ العربي التي تشرّف «مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستنبول» التّابع لمنظمة المؤتمر الإسلامي أن يشارك فيها مع «بيت الحكمة» ورئيسها الجليل أخي الدكتور عبد الوهاب

بوحديبة. وكما اطّلعتم على برنامجها، تتكوّن هذه التظاهرة من عدّة أوجه نشاط، منها المعرض الذي ترونه الآن، ثمّ هناك مجموعة محاضرات وندوات ودراسات عن أوجه مختلفة لفنّ الخطّ، كما أنّ هناك دورة تدريبية صغيرة (Workshop) يشرف عليها الأساتذة المبرّزون في فنّ الخطّ الموفدون من «مركز الأبحاث في استنبول»، ومن بينهم عدد من كبار الخطّاطين والمذهّبين والمزخرفين وفناني الأبرو. ستكون في رحاب هذا البيت العامر عدّة دورات تدريبية، ونتمنّى إن شاء الله أن يستمرّ هذا التعاون فيما بعد.

لا شكّ أنّ فنّ الخطّ العربي هو فنّ تميّزت به حضارتنا دون الحضارات الأخرى. وصحيح أنّ الفنون جميعا ملك مشاع للبشر، وأننا نجد بين فنون الأمم والحضارات تشابها أو اختلافا، كما نجد في كلّ الحضارات أنماطا مختلفة من الموسيقى ومن العمارة ومن الرّسم ومن النّحت، وما إلى ذلك. إلاّ أنّ هناك حضارتان اختصّتا بنوع خاصّ من الفنون لا يوجد له مثيل، وهو فنّ الخطّ: الحضارة الصينية والحضارة الإسلامية. فنّ الخطّ في الحضارة الإسلامية ليس له مثيل في تاريخ أيّة حضارة أخرى، لأنّ تطوّر فنّ الخطّ عندنا اقترن بميزتين استثنائيتين : الأولى هي إمكانيات الحرف العربي الجمالية التي تمنح الخطّاط، أو الفنّان التشكيلي، القدرة على

تشكيله وتنويعه والتعبير عنه بصورة طبيعيّة ومتعدّدة تستجيب إلى ما تحويه بنيته الجمالية الداخلية من عمق وبساطة في الآن ذاته. أما الثّانية فهي العناية القصوى بالكلمة المكتوبة منذ بداية الرسالة المحمّدية ونزول القرآن الكريم واهتمام المسلمين بكتابة القرآن الكريم والحديث الشّريف وسائر العلوم منذ صدر الإسلام إلى يومنا هذا.

إذن هذان الأمران يميّزان فنّ الخطّ عندنا عمّا عرفته الحضارة الصينيّة. ولذلك نستطيع أن نقول إنّ مكانة فنّ الخطّ في العالم الإسلامي هي مكانة فريدة، وأعتبر أنّ الخطّ هو «الفنّ الغالب» (Major art) في حضارتنا.

وهذا الفن تطوّر على مرّ القرون، ومرّ بعدّة مراحل كبيرة وأساسية، ووصل به الثراء إلى حدّ كبير. ولكن لاحظنا في منتصف هذا القرن أن هذا الفنّ تدهور، والسّبب هو أنّ هذا الفن فقد الحماية التي كان يحظى بها (Patronage). إنّ مؤسسة الحماية لم تعد موجودة في منتصف هذا القرن لانتهاء أنماط الحماية التقليدية التي كان يحظى بها الخطّاطون والعاملون في فنون الخطّ، من السلاطين والأمراء وغيرهم. ومع بداية نوع جديد من الثقافة الشعبية طمست مكانة فنّ الخطّ ثم ظهرت الميْكنة والالكترونيات في الكتابة وما إلى ذلك، هذا كلّه ساهم في تدنّي فنّ الخط واختفاء جيل الخطاطين الكبار الذين ولدوا

وترعرعوا في أوائل القرن. كلّ هذه الظروف جعلت فنّ الخطّ العربي يفقد أهميته وأصبح حرفة لا قيمة لها في كثير من البلدان التي كان لها تراث خطّي كبير، بل اندثر في بعضها.

منذ إنشاء مركز «الإرسيكا» في استانبول ونحن نسعى لإعادة المكانة الهامة لهذا الفنّ فبدأنا بالاهتمام بمن هم على قيد الحياة من كبار الخطّاطين، وكان آخرهم الأستاذ حامد الآمدي (حامد أيتتش)، الذي كان أبدع خطّاط عاش في هذا القرن، وكان في أيّامه الأخيرة، فجعلنا من حياة الأستاذ حامد أيتتش مشعلا يضيء لنا آفاق المستقبل. وسجلنا حياته في فيلم وثائقي ونشرنا أعماله. وعندما عقدنا في استنبول عام 1983 أوّل مؤتمر دولي حول الفنون الإسلامية، كان من مشاغل ذلك المؤتمر موضوع الخطّ، وصدر قرار بأن يقوم المركز بتنظيم أوّل مسابقة دولية لفنّ الخطّ. وطُلب منّا أن نسميها باسم المرحوم الأستاذ حامد الآمدي، وشارك فيها حوالي 350 خطّاطًا من مختلف أنحاء العالم العربي والإسلامي وكذلك بعض المهتمين من خارج العالم العربي الإسلامي. أمّا الآن فإننا ننظّم الدورة الرابعة من هذه المسابقة ووصل عدد المشاركين فيها إلى 1200 مشارك. وللتذكير فإنّ تونس أوفدت في المسابقة الأولى ثلاثة أو أربعة مشاركين، والآن وبعد عشر سنوات ها هي ممثّلة بعشرين مشاركا. إنّ المسابقات الدولية التي أقمناها كانت لها انعكاسات

محلية إذ بدأت الدول تهتمّ بها، وبدأ الخطاطون يثيرون اهتمام السلط الثقافية المحلية، وقامت سوق وشبكة اتّصال دولية بين الخطاطين، ثمّ وجدنا امتدادا لهذا الاهتمام خارج إطار الحضارة الإسلامية، في أوروبا وفي أمريكا وفي اليابان، وجدنا أمريكان وفرنسيين وصينين ويابانيين يكتبون الخط العربي ويشاركون في هذه الندوات. وكما قال الآن الخطّاط التونسي الذي نعتزّ به عمر الجمني، فإنّ هذه المسابقات خلقت روحا جديدة في العالم كلّه وأصبحت محكّا للتميّز والتبرّز في فنّ الخط، ثم خلقت لغة مشتركة بين الخطّاطين في كافة أنحاء العالم. إذن ما ترونه في رحاب «بيت الحكمة» هو جزء من هذه اللّوحات الفائزة في فنّ الخطّ من مختلف الدول العربية والإسلامية، ومن مختلف الدول الأخرى، كما تجدون قسما آخر للخطاطين الأتراك المعاصرين، مساهمة منهم في هذه التظاهرة.

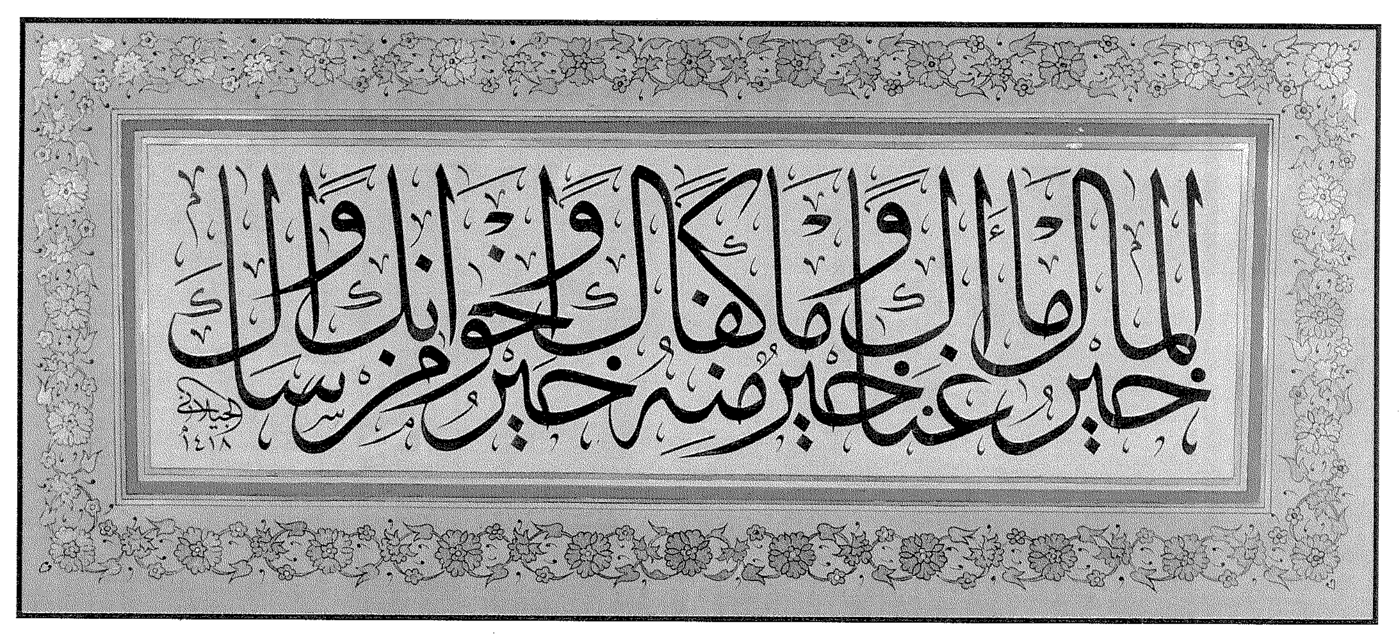
لا شكّ أن فنّ الخط فنّ جليل وله مكانة خاصة في قلوبنا. وكما قال رئيس «بيت الحكمة» إنّه فنّ متميّز يعتبر مقوّما من مقوّمات انتمائنا إلى الحضارة الإسلامية، وقد شاركت في صنعه الشعوب الإسلامية والأقلام الإسلامية من مختلف الشعوب. ونحن نرى من جديد بعثا لهذه الروح، وأتمنّى - وقد حظيت هذه الندوة بسامي رعاية السيد رئيس الجمهورية - أن تكون في

تونس أيضا مدرسة للخط، وأن يكون فيها اهتمام متزايد بالخط، حيث عرفت هذه البلاد في تاريخها المديد الكثير من مشاهير المؤلفين والشعراء والفنانين والخطاطين. أتمنّى أن يكون هذا النشاط الذي أنجز بالتعاون المشترك بين «بيت الحكمة» و«إرسيكا» خطوة أولى في هذا المجال، وأشكر أخي الدكتور عبد الوهاب بوحديبة على هذا التعاون، كما أشكر كل العاملين في «بيت الحكمة» على إنجاح هذه التظاهرة الفنية.

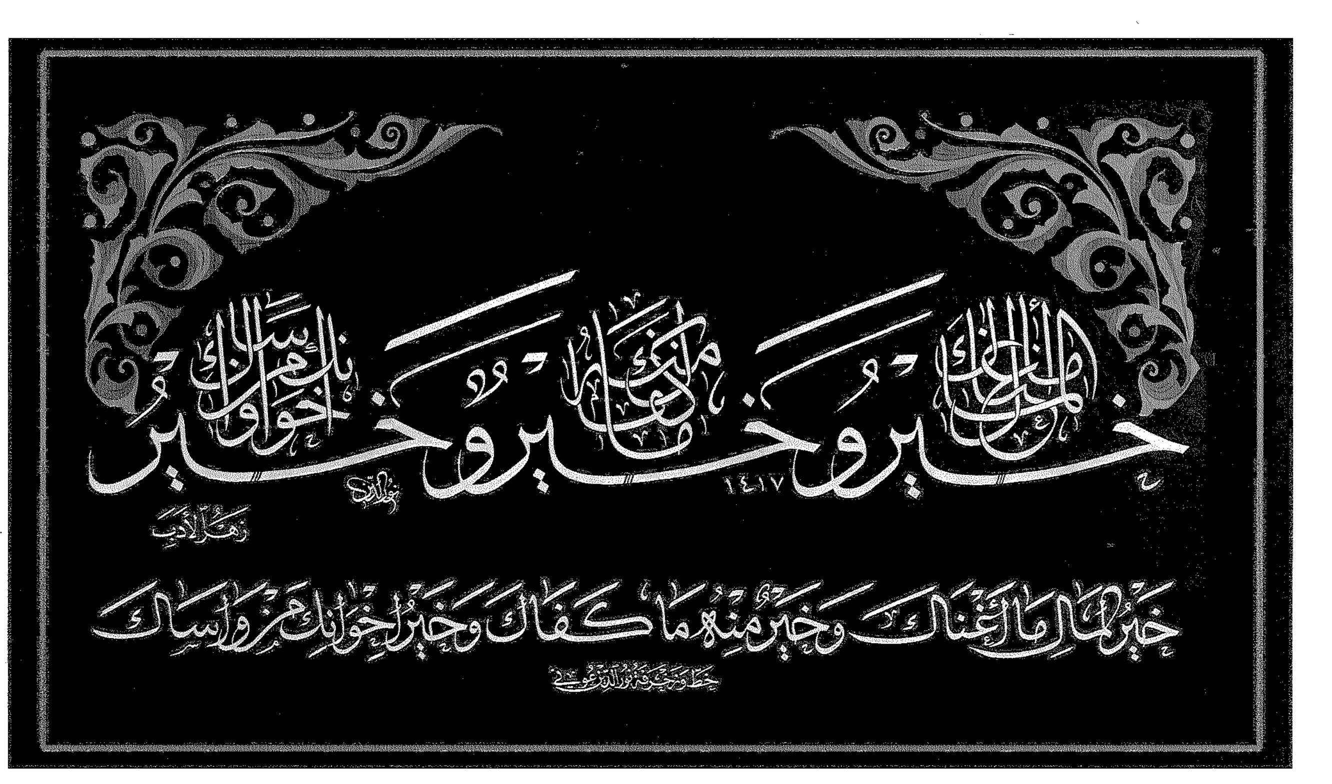
والسلام عليكم ورحمة الله.



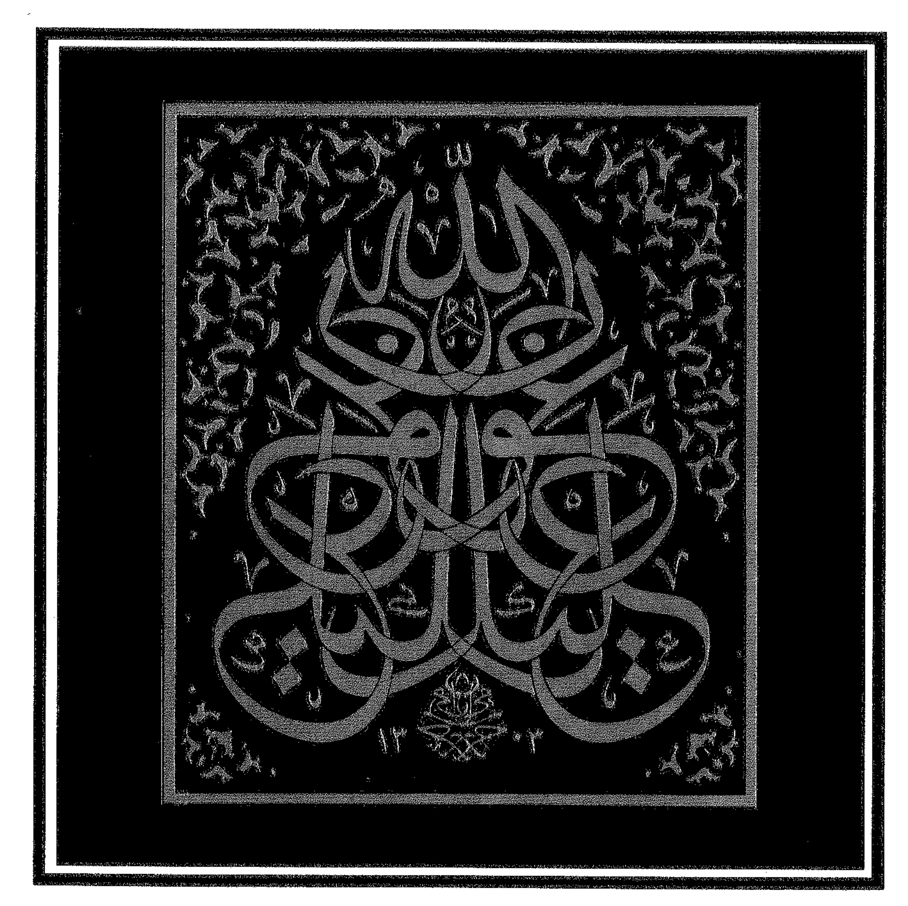
• اللوحة المحرزة على الجائزة الأولى في مسابقة «أيام الخط العربي» للخطاط عمر الجمني



● اللوحة المحرزة على الجائزة الثالثة في مسابقة «أيام الخط العربي» للخطاط الجيلاني الغربي



● اللوحة المحرزة على الجائزة الثانية في مسابقة «أيام الخط العربي» للخطاط نور الدين العوني



- لوحة مثناة بالثلث الجلي (78,5 x 70 سم)
- سامي أفندي
- (1253 ـ 1330 هـ/ 1838 ـ 1912 م)
- كتاب «فن الخط» ـ (إرسيكا) استانبول 1990 ـ لوحة 137

نشأة الخط العربي ومراحل تطوّره

الأستاذ محمد الشريفي

(الجزائر)

بسم الله الرحمان الرّحيم

مداخلتي هذه هي في الحقيقة عرض للرسالة التي قدّمتها لنيل شهادة دكتوراه الدولة من جامعة الجزائر في شهر جوان الفارط، تحت عنوان «اللوحات الخطية في الفنّ العربي المركبة بخط الثلث الجلي». وكسبا للوقت سأعرض اللوحات في نفس الوقت مع هذه المداخلة. إنّ أجلّ فنّ إسلامي هو الخط العربي، ويمتاز على سائر الفنون بنشأته في حرم كلام الله العزيز، فاكتسب منه قدسيّته وارتقى على سمات معتبرة من التشكيل الفنّي ذي قيم جمالية بنسب مدروسة، كساها الذوق العربي حدسا شاعريا وسحرا شرقيا أخاذا.

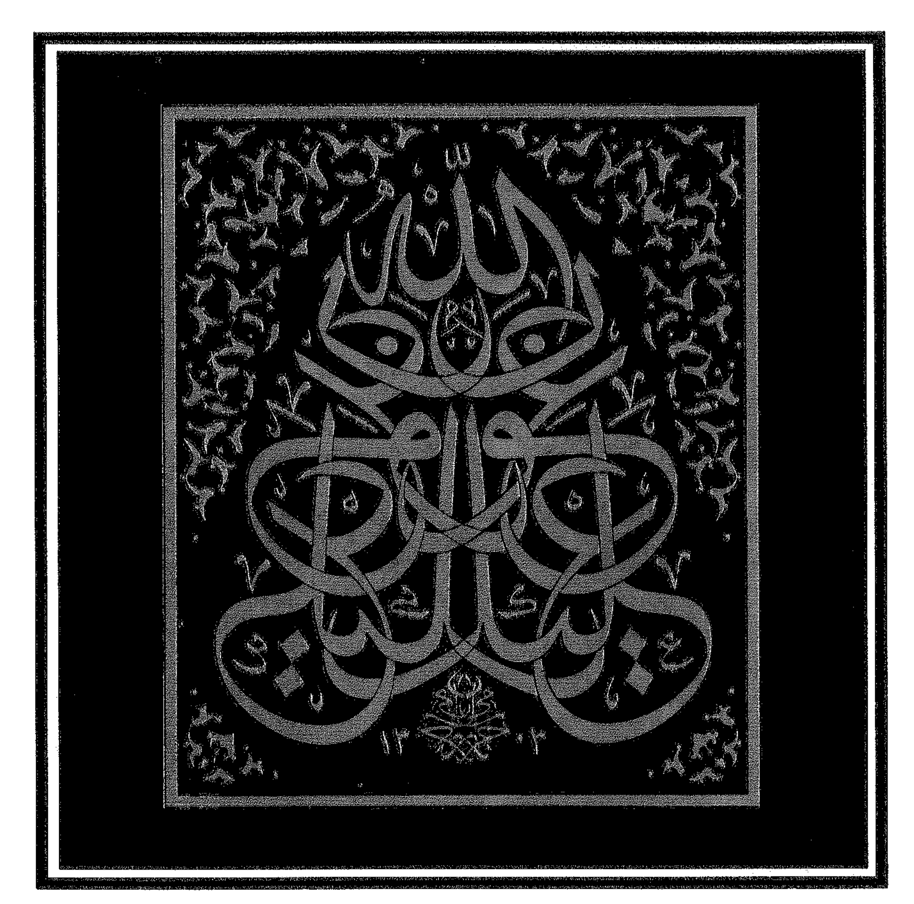
6 ـ التشجيع على الترجمة في هذا المجال بين اللغات الإسلامية كالعربية والتركية والفارسية وغيرها.

7 ـ إصدار مجلات دورية متخصصة باللغات الإسلامية عن فن الخط والزخرفة.

وكما رأينا الدول الإسلامية على امتداد العصور وهي ترعى الكتاب والخطاطين وغيرهم حتى صرفوا جهودهم للبحث في تجميل هذا الفن وتطويره وابتكروا لنا أجمل الخطوط وأبدعوا أحسن الأساليب التي يزخر بها تراثنا الإسلامي العريق فإن علينا نحن أيضا دينا في أعناقنا وواجبا مقدسا لتنشئة أجيال تليق بهذا التراث وتحرص على حمايته وصيانته، وتربية الفنانين الناشئين الجدد الذين يمكنهم حمل الشعلة والتقدم بالمسيرة.

أشكركم جميعا وأرجو لأعمالكم النجاح والتوفيق.

الفهرس



● لوحة مثناة بالثلث الجلي (78,5 x 70 سم)
● سامي أفندي
● (1253 ـ 1330 هـ / 1838 ـ 1912 م)
● كتاب «فن الخطّ» ـ (إرسيكا) استانبول 1990 ـ لوحة 137

نشأة الخط العربي ومراحل تطوّره

الأستاذ محمد الشريفي

(الجزائر)

بسم الله الرحمان الرّحيم

مداخلتي هذه هي في الحقيقة عرض للرسالة التي قدّمتها لنيل شهادة دكتوراه الدولة من جامعة الجزائر في شهر جوان الفارط، تحت عنوان «اللوحات الخطية في الفنّ العربي المركبة بخط الثلث الجلي». وكسبا للوقت سأعرض اللوحات في نفس الوقت مع هذه المداخلة. إنّ أجلّ فنّ إسلامي هو الخط العربي، ويمتاز على سائر الفنون بنشأته في حرم كلام الله العزيز، فاكتسب منه قدسيّته وارتقى على سمات معتبرة من التشكيل الفنّي ذي قيم جمالية بنسب مدروسة، كساها الذوق العربي حدسا شاعريا وسحرا شرقيا أخاذا.

واللوحة الخطية، موضوع البحث، هي ذات التركيب المرتّب في أشكال هندسية، تنتظم الكلمات على أرضيّتها في اتّزان والحروف في انسجام. إنّ الخطّ السائد في هذا المضمار هو الثلث الجلّي الذي بلغ قمّة الابداع وأعلى مراتب الجمال بقوّته الجبّارة وليونته القهّارة معا، بتوافق واتزان، فحظي بالتحسين والتطوير، وانصبّت القواعد في تحصينه وخُصّ بالأمور الجسام، وركزنا عليه قصد توفيته بعض حقوقه قدر الجهد، تاريخا وتطوّرا. إنّ الهدف الأسمى للوحة الخطّية هو تبليغ رسالة السّماء في الأرض إعلاء لكلمة الله، وعرض المثل العليا على صور وقورة وجميلة وجذّابة لتؤثر في النفوس. وليس فنّ الخط لذات الفنّ، إنّه ناطق بلسانين بلاغي وجمالي فهو يُخاطب العقل بمضمونه، ويناجي الوجدان بجماله وحُسن تنسيقه. وعندما أدرك الفنّان المسلم سرّ الترتيب في حياته وارتاح ذوقه الإنساني إليه، سعى إلى تليين خطوطه، وله في تعاليم كتابه الكريم مناهج، مثل قوله تعالى: ﴿فقولا له قولا ليّنا﴾، وقوله: ﴿وقولوا للنّاس حُسنى﴾. ولا نرى ممّن يصف خطّنا بالزخرفية منقصة وتهمة يتعيّن نفيها، بل هو مدح لإحدى خصائصه المميزة المتعدّدة. والزخرف في حروفنا إبداع وتحسين وتنميق، مثلما ينمّق اللفظ ويُحبّر، وبه ساد على الخطوط الأجنبيّة الجافّة.

شاع تنميق اللوحات المركّبة في أوّل منظومة كما يُمكن وصفها خلال القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر ميلادي، بعد بلوغ رسوم الحروف درجات معتبرة من الجمال الفنّي والتوازن التشكيلي. ولئن عُرف التركيب من قبل في الأفاريز المستطيلة على الجدران والتّحف، فهي لا تجمع كلّ عناصر اللّوحة المحدّدة بحيّز ملموم. تناولنا بالدرس عموما التراكيب المنفّذة بالقلم على الصحائف، حيث أصالة التسطير وسخاء الرّسوم، ولدى الانتهاء من البحث سمّيناه «اللوحات الخطيّة في الفنّ الإسلامي». وحيثما حلّ الإسلام فثمّ الخطّ العربي. وكانت بعض البلاد أوفر حظا في الاهتمام بالخطّ لمركزها في السلطة أو لمكانتها العلمية والثقافيّة. واقتصرنا على المدارس الرّائدة تجنّبا للتكرار، وهي الشّامية والعراقية والمصرية والعثمانية التركية والمغربية. وأملى علينا اختيار الموضوع ومنهجيته إقامة مسابقات ومهرجانات دولية منذ الثمانينات لإحياء فنون الإسلام من خطّ وزخرفة وعمارة، لإفادة المشاركين في مجالهم وساعدتنا عضويتنا في إحدى لجانها على تقديم ما تيسّر من خبرات وتجارب متواضعة.

إنّ المكتسبات الخطيّة وقواعدها صارت حبيسة الرسائل المنسية، ورحيل أئمّة الخط بقدراتهم عرّضها للاندثار، وتضاءل وهج اللوحات الأصيلة، وأهملت مجهودات المبدعين، استهانة

بمكانتهم أو جهلا بفنونهم وطغيان اللوحات الدخيلة. ومن قريب كاد لا يخلو بيت مسلم من آيات بيّنات وحكم وأمثال، فحلّت بدلها صُور وتماثيل غريبة بتناقض صارخ. يستأهل كلّ مبدع من الخطّاطين دراسات خاصّة تقديرا لإنتاجه واسترصادا لنبوغه، وهذا بول كلي (1879 ـ 1940) الرسّام الذي تأثّر بالحرف العربي، صدرت عنه 700 دراسة، وألمانيا بصدد إنشاء متحف لعرض آثاره.

محتوى البحث

صدّرنا البحث بالمصطلحات التي حرص الفنّان العربي على نحتها للحروف في كلّ أوضاعها وأوصاف أجزائها، وجمعناها ووظفناها في الدراسة. وكان القسم الأوّل عن أسس اللوحات، وتحدّثنا عن الكتابة عموما لمعرفة أصولها التي دلّت الأبحاث على شرقيّتها، وثاني المواضيع عن الخط والخطاط للتعرّف على شخصيته بعوامله النفسية والاجتماعية وحتى الجسمية، وتعليم الخط والإجازة ولا بأس بعرض نماذج إجازتي : الأولى من أستاذي سيدي إبراهيم وهي المعروضة، والثانية من أستاذي حامد الآمدي.

والموضوع الثالث كان عن الوراقة العربية ذات الصّلة الوثيقة بتطوير الكتابة التي حفظت التراث العربي. وسجّلنا اهتمام العرب بالكتاب، وكيف كان أبو يعقوب يوسف الخليفة

الموحّدي في الأندلس (على سبيل المثال) يتحدّث عن أرسطو وأفلاطون مع ابن رشد، في زمن كانت طبقة الأشراف في الغرب تتباهى بجهلها الكتابة والقراءة. ويملك الصّاحب بن عبّاد في القرن العاشر الميلادي كتُبا أكثر ممّا كان موجودا منها في جميع دور الكتب الأوروبية مجتمعة. وفي قرطبة كان بالربض الشرقي 160 امرأة كلّهن يكتبن المصاحف.

وكان الفصل الثاني عن آلات الكتابة، عن الأقلام وآداب بريها، والأحبار وصفات تحضيرها، والأوراق ومعالجتها وصقلها، وسائر الأدوات قديمها وحديثها. وخصّصنا الفصل الثالث لدراسة الحروف، صدّرناها بأبنيتها وتكويناتها وفلسفتها وتشريح دقائقها، وحاولنا الغوص في مكامن تركيب الحروف، ونحسب أنّنا لم نُسبق إلى مثل ذلك. وتعرّضنا لسير القلم بسنّيْه وتطوّر تحريفه وإمساكه من جيل لآخر، ثمّ عرضنا حروف الثلث حرفا حرفا، وكتبنا أشكالها في الإفراد والتوسّط والتطرّف، بقواعدها وموازينها وأسمائها، وفصّلنا الصّور المنسجمة مع بعضها البعض في الاتّصال، واستقرأنا مواقع المدّ في الكلمة الثنائية والثلاثية إلى السداسية التي خصّص لها أئمّة الخط قواعدها على نسب جمالية، ويُعتبر المط في الخط كمدّ الصوت في اللحن.

وكان الفصل الرابع عن المُنشئين الثلاثة للخطّ العربي. فقد أسّس ابن مُقلة خطّه على الهندسة والنّسب الجمالية، وحفظ التاريخ رسالة له قدّمنا محتوى خطوطها العامّة. وتلاه ابن البوّاب، فكسا هندسة سابقه بالترتيب الذي زان الخط وحسّنه، وعرضنا خطّ أستاذه ابن أسد للمقارنة. ثمّ جاء دور ياقوت المستعصمي الذي طوّر تحريف الخط فكملت أهمّ مكوّنات الخط.

القسم الثاني هو صميم الموضوع : اللوحات الخطيّة، تحدّثنا في البداية عن تاريخها للاطلاع على عادة تعليق اللوحات بدءا من الكعبة المشرّفة والمسجد النبوي وبيت المقدس. وخصّصنا الفصل الأوّل للمدارس العربية أولاها المصرية، وقد تميّزت بخطّاطين ألّفوا رسائل في الخطّ وقواعده. وقمّة هذا الدور ألفية شعبان الأثاري التي نظمها سنة 795، ثمّ عرضنا أعمال أشهر الأساتذة بعد التعريف بهم ونقدها بالقواعد الخطية. واقتصرنا على الرّاحلين الذين استوفوا براعاتهم، وبالتّالي لم نتعرّض لمدرسة المعاصرين رغم أحقّيتها وسهولة الحصول عليها. وكانت المدرسة الثانية هي الشامية، لدورها القديم والحديث في تطوير الخطّ وإبداع أقلامه، ثمّ المدرسة العراقية، وقد مثّلها في عصرنا محمّد هاشم الذي نبغ في الخط وكوّن مدرسة متواصلة بأجيال مبدعة. وخصّصنا الفصل الثاني للمدرسة العثمانية التركية، بعد

نبذة تاريخية للاطّلاع على خصائص هذه الأقوام التي بلغت بالخط عصره الذهبي. وقدّمنا مسيرة إمامين هما حمد الله الذي بدأ دوره من حيث وصل إليه ياقوت بإضافة أساليب فنيّة، ثم الحافظ عثمان الذي طوّر خطّ النّسخ، فغدا خط المصاحف إلى يومنا هذا. وكان راقم رائد التكوينات الخطية المركبة بالثلث، ونعرض رائعته التي صعب تصويرها وإن دلّت على براعته. ولعلّ المهتمّين يلتفتون إلى إنقاذها من الزوال. وابتكرت هذه المدرسة في فترة رائدة خطوطا أخرى كالديوان وجليّه، والرقعة التي تبناها العرب والعجم لخصائصها الاختزالية. إنّ لوحة سامي في تقديرنا قمّة ما وصل إليه فنّ التركيب، وكانت من أسباب اختيار هذا الموضوع. ومن أجل كلّ ذلك خصّصنا لها التحاليل الدقيقة بدراسة حروفها وكلماتها منعزلة، لسبر اهتمام الخطاط بها وعرضها خالية من الشكل. ثمّ عرضنا الشكل والحليات وحدها، فبدت كالنجوم تزيّن سماءها، وكان التوازن والتوافق شاملا فضاءاتها كذلك، ولا شك أنّ الخطاط قد قضى الشهور وربّما السنوات في بنائها كما هو معروف عنه في روائعه.

وكان الفصل الثالث عن مدرستنا المغربية، صدّرناه بتاريخ نشأة الكتابة في المغرب الكبير والأندلس. وعرضنا مسحا

للرسائل الخطّية للوقوف على أساليبها وآدابها وكذلك ورّاقيها. وقدّمنا نماذج لأصناف الكتابات وخصائص أدواتها. وواجهتنا عقبة غياب القواعد والموازين الخطّية، مثل المعهودة في المشرقية. وافتقدنا اللوحات المغربية الجلية والموجودة، رُسمت رسما ليتحرّر الخطّاط في أحجام حروفها وسمكها. ولعلّ من أسباب الابتعاد عن التراكيب والتي تحمل غالبا نصوصا قرآنية حذر تحريف قراءتها بالتقديم والتأخير أو العجز عن فكّها. وأنشأت المدرسة خطّا من الثلث المشرقي وسمّته بالمشرقي، وأضفت عليه من أذواقها وكتبت به العناوين. ومن تونس قدمنا الخطاط محمد صالح الخمّاسي ولوحته. وكان له أثر بعيد في المغاربة بفنونه الخطّية. ومن المغرب عرضنا كرّاسا يمثّل خطا مرسوما بخطّ مشرقي وطابع مغربي، ودرسنا لوحة الشيخ الوزّاني التي كتبها بأسلوبه المتميّز، ومن الجزائر تحدّثنا عن الخطاط حسين الجزائري، التركي الأصل، وقد أقام سنوات في ربوعنا، وعرّفنا بالخطاط محمّد راسم المتأثر بالمدرسة العثمانية. ولمّا كان للرسّام ناصر الدين ديني حظ وافر في الخطّ العربي وتمجيده في كتبه، سجّلنا فقرات منها وعرضنا نماذج من خطوطه، اعترافا بغيرته على الإسلام الذي اعتنقه وعلى فنونه الخطية. وإن الشهادة التي وصف بها الخط وتحاميه عنه

والتصدّي للذين يرومون استبداله ما عرفت له مثيلا عند أهله، وقدمنا لوحات محمّد راسم. وهي مشرقية بطبوع مغربية، ولم نعثر بعد على تراكيب المقرىء والخطاط المزخرف والمسفّر الشيخ محمّد السفطي الذي عمّ نفعه كلّ إفريقيا بمصاحفه. وقدّمنا نماذجها بعد اكتشاف دورها. أما الخطاط السعدي حرار فاقتصرنا على سيرته ونموذج لخطّه، إذ لم نعثر له على تراكيب.

ولمّا كان هدفنا الوقوف على إسهام كلّ خطّاط أو جيل من الخطّاطين في تطوير الخط، جمعنا نصّا كتبه الأئمة بداية من ياقوت في القرن السابع الهجري إلى سامي في القرن الرابع عشر، للاطلاّع على أذواق أولئك الخطّاطين وروائعهم. وكانت المقارنة الثانية أيضا لنصّ واحد لتقييم تصميم كلّ خطاط، استدلالا على ثراء الخط ورحابة مجاله الإبداعي، وهم حاجي نوري 1325 هـ، محمّد نظيف 1326، إسماعيل حقي 1362، محمّد نجم الدين 1372، تعليق ماجد زهدي 1380، محمّد شريفي 1390، كامل البابا (1400 تعليق).

وكشأن كلّ دارس تُصادفه عقبات وتلاقيه صعوبات منها المحفز ومنها المُثبط، فقد شكونا خلوّ مكتباتنا من المصادر المتخصّصة في فنّ الخط والموجود منها فبدون تعليق. إنّ تغيّر اصطلاحات الخطّ وآدابه وتبدّل أساليبه ورسومه ونشوء خطوط

وقراءات أخرى ومخالفة الأمثلة الخطية للنصوص الواردة استعصى علينا تتبّع أطوارها. فانتقلنا إلى مظانّها لعلّنا ندرك معنى لفظ كان واضحا في زمانه، فوصل إلينا مبهما بالتحريف أو غامضا بالتصحيف. فقمنا برحلة إلى المملكة المغربية للاطّلاع على ذخائر مخطوطاتها وآثار منشآتها ولقاء أساتذتها وخطّاطيها، وعدنا إلى تركيا حيث مصادر اللوحات ولقاء المختصّين، ومنها زيارة إلى دمشق لذات الأهداف. وكانت الرحلة التالية إلى الخضراء التي تجمعنا اليوم في رحابها، بحثا عن المصادر لإثراء البحث.

أمّا المدرسة المصرية فقد كانت لنا مهد الدراسة الفنيّة فترة ستّ سنوات خلت، كان لها الأثر البليغ في هذه الدراسة. إنّ زملائي الخطاطين لعلى دراية بالجهود المضنية والأوقات المبذولة في تسطير النماذج الخطية على قواعدها وموازينها وثقل مسؤوليتها والرّضى عنها لا يكتم.

واقع الخطّ وتطلّعاته

إنّ الآمال قد انتعشت لمستقبل الخط وفنّ اللوحات بالذات منذ الثمانينات. فما إن رحل أستاذنا حامد الآمدي حتى قام مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامي بتنظيم أوّل مسابقة دولية في فنّ الخط كلّ ثلاث

سنوات جمعت شتات الخطاطين وأبرزت كفاءاتهم المغمورة، واستردّ الخطّ مجده وبزغ نجمه من حيث أفل. وتجلّت النهضة الخطية الأصيلة في مهرجان بغداد العالمي للخط العربي، وتميّز بوفرة المشاركين وقدرتهم العالية الواعدة. وفي سنة 1990 أقامت «جمعية أنجاد» بالمغرب الشرقي والجمعية المغربية للخط مهرجان الخط المغربي الأوّل للخط العربي إحياء لهذا الخط العربي الأصيل، راجين انتظام أمثاله في البلدان المغاربية. وها هي تونس الشقيقة تقوم اليوم بدورها، والرجاء أن يكون الدور التالي في الجزائر بإذن الله.

وفي شهر أفريل من سنة 1997 أقام متحف طهران للفنّ المعاصر، وجمعية الخطاطين بإيران المهرجان الأوّل الخطي في العالم الإسلامي. إنّ العزائم المتوقّدة في سبيل الأهداف السّامية والمرعيّة بالتشجيع الموفور من الرسميين وغيرهم، هي التي كانت وراء نشأة وازدهار الفنّ الخط الأصيل.

أمّا المدرسة المغربية فقد انضمّت إلى الوحدة الخطيّة الإسلامية العربية التي تبنّاها أهلها في كلّ مكان، ومنذ قرون والأجيال تشيّد محاسنها وتحافظ على أصالتها بالإيمان والجهد والتضحية وعلى الله قصد السبيل. والسّلام عليكم.

الفنّ التجريدي العربي الإسلامي

الأستاذ خليل قويعة (تونس)

لعلّ أوّل ما يلفت انتباهنا عند الفنّان الشرقيّ عموما وعند الخطّاط بالخصوص أنه يستبطن، أو لنقل إنّه يتمثّل العالم والقيم والثقافة، داخل ذاتيته أو أن لحظة الخطّ لحظة شرقية بامتياز. يقول المعلّم الصيني في وصيته لأحد تلامذته الخطاطين إنّ عليه لكي يكتب خطّا فنّيا أن يرفع عن كتفيه كلّ الهموم والأتعاب، أن ينسى، أن يستقيم تنفّسه، أن يريح جسده، وأن ينتظر القدرة تأتيه. ثمّ عليه أن يعبّر بالخطّ عن الذي تعبّر عنه الأمطار والعواصف والرّياح والأزهار. وهذا الموقف يقوله أيضا الخطاط العربي ابن البوّاب. ومن هنا تتأكد لنا خصوصية الفنّ الشرقي. فاللوحة الغربية المعاصرة تنقل ما يراه الفنّان وما يشعر به، أما العمل الفني الشرقي فهو يتخفّى وينسحب داخل لحظة التمثّل هذه (Intériorisation)، ينسحب لحظة ريثما يجد

الكلمة التي سيقولها أو المشاعر التي يشعر بها. فعندما يكتمل النظام الدّاخلي، أي عندما تتمّ الرّاحة ويتمّ النسيان، يتجلّى الخطّ، فهو على حدّ تعبير الخطّاطين الأوائل هندسة روحانية، وإن كانت تكتب بآلة جسمانية، أو كما ورد أيضا في القولة : «الخطّ أصيل في ا لرّوح».

هناك إذن فعلٌ للتمثّل الدّاخلي، هناك لحظة تهتمّ ببنية الفكر، وهناك أيضا لحظة بصرية، تتّجه إلى بنية النظر لا في الشيء وإنّما إلى الشيء، أي لحظة تركز على البصر لا على البصيرة. ومن هنا يأتي سؤال هذه المداخلة في إمكانية البحث عن جمالية شكلية خالصة (Une esthétique formelle pure)، أي جمالية تركز لا على ما وراء المرئي، أي الميتافيزيقي، بل على المرئي، وهنا ينتقل الفعل من تعلّقه بلحظة التمثّل الداخلي (Intériorisation) إلى لحظة التصريف الخارجي لصورة العالم (Extériorisation) أو لصورة الفنّان. فالخطّ هو هذا الاتحاد بين الإنسان الخطّاط وبين تمثّلات العالم. هذا الاتحاد يحاول أن يصرّفه خارجيا من خلال الخط بوصفه خطابا بصريّا، فضلا عن كونه، كما في اللحظة الأولى لعملية التجريد، خطابا فكريا وفلسفيا.

فإلي أيّ مدى يمكن التعامل مع الخط العربي من داخل جمالية مستقلّة (Une esthétique autonome)؟ أي الانتقال من جمالية الغموض (L'esthétique de l'ambiguité) التي ينعت بها الباحث

الفرنسي ألكسندر بابادوبولو (Alexandre Papadopoulo)، جمالية الخط العربي، إلى جمالية الوضوح البصري التي تقوم على التفاعل المتبادل بين الفنّان والمتلقّي. أعني الانتقال من جمالية النظر في الشيء، أي الفكر، إلى جمالية النظر إلى الشيء، أي الرؤية، ومن ثمّ العودة إلى الطبيعة البصرية (La Physique) عندما تكون العين هي ما يؤسّس ماهية الأثر الفنّي، وليست بنية الفكر الجاهز أو منظومة الثقافة الرمزية التي تحدّث عنها الأستاذ الحبيب بيدة.

ومن ثمّة : إلى أيّ مدى يمكن التعامل مع منتجات الخط العربي من داخل جمالية التلقّي هذه؟ خصوصا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار قابلية الشكل التجريدي المرن للانفتاح على آفاق تشكيلية رحبة ولا متناهية، تتجدّد بحسب موقع المتلقّي من الأثر، لا الموقع الإبستمي والثقافي، بل الموقع الإدراكي والسيكولوجي والتذوّقي. هل يمكن أخذ الشكل التجريدي داخل منظومة الخطّ العربي بغضّ النظر عن مرجعيته المثالية، أي المرجعية الأدبية والنصيّة والصوفية من أجل قراءته على نحو آخر، أي بوصفه قدرة الفعل الإبداعي الخلاّق على صياغة رؤية جمالية للعالم الطبيعي من خلال مسار الأسلبة (La stylisation)؟ هل يمكن أن يضفي الخطّاط أسلوبا جديدا على الأشياء من داخل أسلوب الخطّ العربي وهي أسلبة تنتهي إلى لحظة التجريد

الصّرف؟ هناك لحظة التعامل مع الشكل الطبيعي، ثمّ أسلبة هذا الشكل، ثمّ الوصول في نهاية الأمر إلى شكل تجريدي، وهي لحظة تجريدية صرف.

ما هي النتائج التي يمكن التوصّل إليها داخل إستراتيجيات التذوّق الفنّي؟ هل يمكن مواصلة مسار الإبداع من داخل مسار التلقّي، بحيث ترتبط لحظة الإبداع ـ التي يمكن أن ندرجها ضمن لحظة التمثّل الداخلي (L'intérorisation) ـ بلحظة التصريف الخارجي لهذه الذات الإنسانية (ex-position, ex-tériorisation)؟ هناك إذن فعل لتصريف العالم الدّاخلي إلى الخارج عن طريق الشكل الحروفي، وهي لحظة العرض التي تتضمّن التلقّي كمعادل جدلي للإبداع.

ويمكن أن نؤسّس فهمنا للتجريد في الفنّ العربي الإسلامي من كونه ظاهرة متواترة في الثقافة العربية الإسلاميّة ـ فكرا وفنّا ـ إذا تعلّق بثلاثة من أبرز مجالات هذه الثقافة: وهي التصوّف والفلسفة والفنون البصرية. يمكن أن يفهم التجريد من حيث أنّه قدرة الفكر البشري على إنشاء رؤية أخرى للواقع أو للموجود تتجاوز مظهرهما الخارجي. فالتجريد هو القدرة على تعرية الشيء وتشذيبه كما يُفصح عنه التعريف اللّغوي، ويؤكّده التعريف الصّوفي. فهو تعرية سرّ الموجود، وهتك حُجبه، كما جاء في «تعريفات» الجرجاني. وهكذا فالتجريد فعل يتجاوز

وجها ما من وجوه الوجود للتوصّل إلى وجه عار، أو كما يقول الفلاسفة هو فعل من أفعال الانتزاع، أي انتزاع الشيء من عناصره المباشرة، قصد تجاوز الإدراك المباشر والتعامل معه من خلال إدراك العقل المحض. وسنرى كيف يقوم التجريد في الفنون البصريّة من خلال الخطّ العربي على مثل هذا الدّور بالأساس، أي تعرية الشكل الطبيعي من زوائده، وانتزاع بنيته من مظهره الخارجي، وإن كان التجريد في الفنّ يتميّز بتدخّل الخيال الإبداعي، فضلا عن العقل في الفلسفة والبصيرة في التصوّف.

ولعلّ هذا التداخل الملحوظ في منزلة التجريد وأسُسه بين التصّوف والفلسفة والفنّ هو ما يفسّر نوعا من جمالية الغموض في الثقافة العربية الإسلامية، جمالية الغموض هذه كما رآها الدارس Alexandre Papadopoulo. فالتجريد عند الفلاسفة هو انتزاع النفس أحد عناصر الشيء والتفاتها إليه وحده دون غيره. مثال ذلك أنّ العقل يجرّد امتداد الجسم من كتلته، مع أنّ هذين لا ينفكّان عن الجسم في الوجود الخارجي، ومثال ذلك أيضا أنّني أستطيع أن أجرّد محيط الدّائرة عن سطحها مع أنّ لكلّ دائرة متصوّرة في الذهن محيطا وسطحا لا ينفكّان عنها. فليس التجريد تقسيما حقيقيا له ما يماثله في مظاهر الواقع، بل هو إنشاء عقلي أو تحليل ذهني يجعل الذّهن المجرّد لا ينظر إلاّ إلى

صفة واحدة من صفات ذلك الشيء.

إلاّ أن إدراك الصّفات الحسّية متقدّم على إدراك الشيء من حيث خصائصه الجوهرية والبِنْيويّة. ونحن إنّما نؤلّف معنى الشيء من صفاته المدركة بحواسّنا إدراكا مباشرا. فالإدراك التجريدي للشيء هو إذن فعل من إنشاء العقل، ويأتي بعد إدراك آخر مشروط، هو إدراك الصّفات الحسيّة الخارجية، أي الإدراك الحسّي، إذ أنّ أصناف التجريد مختلفة ومراتبها متفاوتة كما يقول ابن سينا، ولكنّ النقلة من الفلسفي المعرفي في فهمه القديم إلى الفلسفي الجمالي في فهمه الحديث تفترض أن تكون للإدراك الجمالي خصوصيته داخل الفنّ العربي الإسلامي. وإذا فهمنا هذا الضرب من الإدراك من داخل نظرية الحكم الجمالي ونظرية التذوّق الجمالي فإنّه يتناول ذلك اللعّب الحرّ ما بين العقل والمخيّلة. وسنرى هل أنّ خصوصيات التجريد نفسها داخل الفنّ العربي الإسلامي يمكن أن تبيح لنا مثل هذا التناول، وكيف يتسنّى ذلك؟ لا بدّ إذن من تقصّي خصوصيات التجريد هذه.

كيف نحدّد مجالات التجريد ومظاهره داخل الفنون العربية الإسلامية، وتحديدا الفنون البصرية؟ إذا ما أخذنا التجريدي في مقابل التشخيصي والتمثيلي (Représentation, figuration) أي بما هو فنّ لا تشخيصي كما ذهب إليه الباحثون وتحديدا Alexandre

Papadopoulo، فلا بدّ من أخذه بصفة كلّية من خلال المنزلة الكبرى التي حظي بها بفضل استعماله المفرط لتجميل النصوص القرآنية والبناءات الدينية. فالزخرفة مثلا تتكوّن من أشكال تجريدية تنطلق من أسلبة للشكل الطبيعي (Stylisation). إذن هناك تجميل النصوص القرآنية والبناءات الدينية وغير ذلك من الفنون التي تؤكّد قدرة الإنشاء وقدرة الخيال على تجاوز المدرك الحسّي للطبيعة للوصول إلى مُدرك تجريدي.

ولقد غزا هذا الفنّ اللاتشخيصي كلّ الفنون الأخرى بما فيها الرّسم التشخيصي نفسه. ومن هذه الفنون الأخرى الفنون التطبيقية الصغرى (Les arts mineurs)، مثل فنون الخزف والخشب والمعادن والزجاج المطلي والقماش والزرابي، إلى غير ذلك. فهذه الفنون التطبيقية المغرقة في الوظيفية ليست سوى تطبيق لرسوم المزخرفين وخطوط الخطّاطين، تلك التي كانت خالصة من المشاهد التشخيصيّة أو مشفوعة بها أحيانا، وهي الفنون السّامية أو الفنون الكبرى (Les arts majeurs). فمادّة الشيء أو حامله ووظيفته في الفنون التطبيقية تغيّرت، لكنّ الرّسوم المستعملة ظلّت هي هي. وهكذا ترجع استعمالات التجريد في هذه الفنون الصغرى التطبيقية إلى أصولها في الفنون الكبرى، وهي الخطّ والتزويق، تلك الفنون التي، وإن كانت تطبيقية هي الأخرى، إلاّ أنّ البعد الوظيفي فيها يقلّ

ليفسح المجال أمام البعد الجمالي، أو لنقل إنّ الوظيفي يمثّل حجّة عملية لتمرير الجمالي الخالص. ويمكن أن نجمع هذا وذاك لنتحدّث من داخل الفنون الكبرى عن نوع من الوظيفية الجمالية، أو التجميلية وهو ما يتجلّى في الوظيفة التزيينية للمنمنمات الزخرفية داخل صفحات المخطوطات. على أنّ فنّ الخطّ العربي هو المجال الأوّل الذي يختص به الإسلام في مظاهر التجريد هذه، فضلا عن زخرفة النصوص القرآنية أو المنمنمات miniature d'enluminure، إذ هو أرقى الضروب الفنّية وأكبرها بامتياز. وقد حافظ على المرتبة الأولى في نسبة تواتره داخل ربوع الثقافة العربية الإسلامية التي أولت الكلمة المكتوبة مكانة مهمّة قبل أن يقع إدماج الخطّ العربي بفنّ الرّسم في القرنين الخامس والسّادس عشر للميلاد.

ومن أهمّ مجالات استثمار الخطّ العربي كذلك ما كان داخل المساجد والجوامع في شكل تزويق منقوش (Décor épigraphique) ، بل ومن هذا الدّور التزويقي بالأساس أخذ الخطّ العربي بعدا نسبويا ومعلميّا فخما (Dimension monumentale) داخل المشيّدات المعمارية. ولم يحصل فنّ الخطّ على مثل هذه المكانة في أيّة ديانة أو حضارة أخرى. أمّا فنّ الرّقش أو الأربيسك (Arabesque) فهو ضرب آخر من التزويق، بل هو الموضع الأكثر بروزا في مجال التزويق، وإن شكّل جانبا مهمّا آخر من مجالات الظّاهرة

التجريدية في الإسلام. إلاّ أنّ فنّ الرّقش على خلاف فنّ الخطّ وزخرفة النصوص القرآنية استفاد من أصول ثقافية أخرى ضاربة في القدم، مثل الفنّ البيزنطي، والفنّ المسيحي في الشرق. وقد أغرق هذا الفنّ في التجريد الهندسي، إذ من تشابك الضلّعات نشأت المعالجات الهندسية الخالصة في صياغاته التشكيلية. وقد وقع تطوير هذا الفنّ من قبل الحرفيّين المصريين، وخاصة من خلال منتجاتهم بجوامع القاهرة، حيث نُقشت المضلّعات وصقلت على جدران القباب، ووقع تزويق المنابر بها مع استعمال مواد مختلفة كالخشب والرّخام، فيما زيّنت بهذه المضلّعات الهندسية كذلك صفحات القرآن من داخل التركيبة الحروفية للنص القرآني. فلا يمكن الحديث عن فنّ الخطّ العربي بمعزل عن بقية الفنون الأخرى، سواء كانت الفنون الصّغرى، مثل الفنون الوظيفية والتزويقية، أو فنّ الرقش. فكلّها إذن تمثّل وجها للثقافة العربية الإسلامية.

وارتأينا من هذا البسط السّردي للمجالات المعنية بالدّرس، أن يكون خطوة أولية لتلمّس مادّة الموضوع وحصرها بما هي مادّة موجودة وقابلة للتعيين الموضوعي، يدور عليها اشتغالنا الدّراسي، من أجل مواصلة البحث أو البسط الإشكالي الذي شرعنا فيه آنفا. ولمّا اتّضح لنا أنّ التجريد من أبرز مميّزات الفنّ العربي الإسلامي، إن لم يكن أهمّها، وذلك على الأقل لأنّه

خاصية الفنون الكبرى، مثل الخطّ العربي، وهي الأكثر تواترا في هذه الثقافة، فإن السؤال الذي يفرض نفسه هو: إذا كان التجريد نوعا من الفعل، فما هي المادّة التي يمارس عليها هذا الفعل؟ هل الطبيعة نفسها هي التي تمثّل مادّة لهذا الفعل التجريدي على غرار بقيّة أشكال التجريد الأخرى التي تنطلق من المحسوس، أي الشيء الفيزيائي والطبيعي، فتجرّده وتحوّله إلى معقول، كما لاحظنا في التجريد الفلسفي والمعرفي؟ ومن ثمّة هل من منزلة للطبيعة داخل الفنّ التجريدي العربي الإسلامي؟ ثمّ إذا اعتمدنا على نظرية الاستقلالية التي تميّز العمل الفنّي (Autonomie de l'œuvre) فإنّ المهمّة الثانية تتمثّل في البحث عن المقوّمات الجمالية لخطاب تشكيلي مستقلّ بذاته، رغم علاقته المفترضة بالطبيعة كمادة للفعل والاستلهام، تلك العلاقة التي تُفصح عنها على الأقلّ المقاربات الجينيالوجية لأسر الصّورة الفنية في الثقافة العربية الإسلامية.

يمكن أن نتحدّث عن نوع من الانتقال من الطبيعي إلى الهندسي، أو عن فنّ الأسلبة، أي التجريد من داخل محاكاة الطبيعة، كما يمكن أن نفترض أنّ التجريد إذ ينطلق من وجود الموجودات فهو لا يحاكي شكلها، بل يحاكي بنيتها، سواء أخذت هذه البنية في شكلها المنفصل فتصبح مفردة (Module) مثل الحرف إذا أخذناه في صورته المنفصلة عن النصّ، أو في شكلها المتّصل فتصبح نسيجا (Texture). فبالنسبة إلى المفردة (Module) والنسيج (Texture) في كلا هذين الشكلين، يمكن أن نتحسّس نوعا من العملية التجريدية التي تنطلق من الطبيعة وصولا إلى الشكل التجريدي المحض، وذلك من خلال الأسلبة. ومثل هذا الانعكاس البنيوي هو ما يستدعي التعويل على القدرات الذهنية والعقلية والحدسية للإفادة من الطبيعة. فكما دعا القرآن الإنسان إلى النظر للاستدلال على وحدانية الخالق، تكون الطبيعة المقصودة من النظر آية تشهد على وجود الطّابع. إذن هناك الطبيعة وهناك الطّابع الذي خلق الطبيعة. إنّ الإنسان ارتقى من النّظر البصري، أي النظر إلى الشيء، إلى النظر العقلي والباطني، أي النظر في الشيء. إنّه ارتقاء من الرؤية إلى الرويّة والتأمّل والتفكّر. فلم يعد الفنّان ينظر إلى الطبيعة بالبصر فقط، بل بالبصيرة أساسا، ومن ثمّ ارتقى الفنّان إلى النفاذ إلى البنى الدّاخلية، التي تحكم الموجودات، ومنها البنية الهندسية، والبنية العددية التي سبق للأستاذ شاكر حسن آل سعيد أن شرحها.

لقد تجاوز الفنّان المسلم التمظهر الخارجي للشيء، وأزاح تفاصيله الجزئية العابرة التي تحجب وضعيته الهندسية، أي أنّه هتك حُجب الشيء كما في المفهوم الصّوفي للتجريد، وهو

المعنى الأوّل لـلتجريد، لأنّ التجـريد ليس فعلا بـدون مفعول أو حدثا معلّقا في الفضاء بـدون موضوع، بل التجريد هـو تجريد لشيء ما. إنّه تجريد للطبيعة عـن تفاصيلـها الجزئيـة العابرة والمختلفة، وجعلهـا مجمـوعة تمثّلات ذهنيـة مرتّبة على نـحو حسابي يتّجه إلى التنميط. ولا يمكن فصل الظاهرة التجريدية في الإسلام عن التنميط (Typisation)، وذلك ما يفسّر أوجه التشابه بين منتجات الفنّ العربي الإسلامي وبين بعض الخطوط، مثل الخطّ الثلثي والخطّ النسخي الديواني والديواني الجلّي إلى غير ذلك، إذ أن ذلك من تشابه بنى الأشياء، وقد وقع تنميطها ووقعت قولبتها، بما يعنيه هذا التنميط من وحدة وثبات في بنية الشيء التي تقاوم التغيّر في التفاصيل المنتزعة من خلال عملية التجريد.

ومن جهة أخرى فإنّ المضلّعات الهندسية في فنّ الأربيسك (Arabesque) بأنواعها، تلك التي تتمدّد بحسب عدد مربّعاتها ليست إلاّ مظهرا آخر للأسلبة، إذ الأسلبة لم تمارس على الأشكال النباتية كما في التجريد الطبيعي، بل كذلك على أشكال النجوم والكواكب كما عند العراقيين السّومريين، قبل أن تصبح امتدادا لرمز زهرة اللؤلؤة (Marguerite) ذات الأضلع الثمانية، إثر الإفادة من التوظيفات المسيحية، بل إنّ حضور الطبيعة يظهر حتى في أكثر الفنون تجريدا، أعني فنّ الخطّ العربي، إذ في الخطّ الكوفي المزهر الذي تطوّر مع الفاطميين في مصر، تظهر الأغصان وكأنّها خارجة من الحرف كخروجها من مزهرية، ثمّ تتوزّع في شكل غصينات زخرفية خفيفة. يمكن أن نجد صورة لهذا النوع من التجريد في الخطّ الثلثي من خلال تقاطع حرف الألف مع الحروف الممتدّة. فهناك تشابك حروفي كما في تشابك غصينات الشّجرة وأغصانها. فكأنّنا بالخطّ هنا يحاكي بنية العالم الطبيعي، فالعمودي والأفقي في الخطّ الثلثي مثلا أو في الخطّ الكوفي يمكن أن نأخذهما على أنّهما امتداد لبنية العالم وتحديدا للبنية الهندسية للشكل البصري للعالم.

وهكذا فمن خلال فنّ الأسلبة يمكن أن نكتشف الأصول الأولى لفنّ التجريد وهو ما يؤثّر على منزلة الطبيعة داخل الفنّ التجريدي نفسه. بل إنّ ألكسندر بابادوبولو (Alexandre Papadopoulo) يذهب أكثر من ذلك إلى القول بوجود نزعة طبيعية (Naturalisme) داخل فنّ التجريد الإسلامي نفسه، فهو يقول : إن كانت توجد خاصيّة قومية فارسية في فنّ الأربيسك فهي تتعلّق فقط بنوع من النزعة الطبيعية في أشكال ناتئية، تجعل من الخطوط اللولبية مورّقة ومزهرة أكثر فأكثر، وتشفعها برسوم لحيوانات صغيرة في خضمّ هذا التوريق (Feuillage). وهكذا لا يمكن فصل الخطّ عن الظاهرة التجريدية التي خضع لها فنّ الزخرفة وتحديدا فنّ الرّقش.

بعد الشروع في عملية الأسلبة والانتقال من الطبيعي إلى التجريدي، تأتي الصناعة المفرديّة للشكل، إذ يعالج الفنّان العربي الفضاء الجمالي بوصفه صورة محدودة لعالم ممتدّ غير محدود، متكوّن من وحدات متناهية تمثّل بواسطة المفردات أو ما يسمّى بالذرّات الجمالية (Les atomes esthétiques) وهو ما يكوّن النسيج التشكيلي. ويتوافق ذلك مع مذهب الذرّة عند الأشاعرة الذين يرون الجسم مركّبا من أجزاء متناهية، أي من ذرّات، كلّ جزء منها لا يقبل القسمة بوجه من الوجوه، كما ورد في كتاب «الأربعين في أصول الدّين». وتتجسّد هذه المفردات في فنّ الخطّ من خلال صياغة تركيب الحروف الذي يتكرّر بتناظم، فيعمّر كافة المساحة المخطوطة. وعادة ما يقصد من هذا التركيب رمز مقدّس، مثل البسملة أو اسم الجلالة، الذي يؤكّد بتوزيعه على كامل الفضاء المخطوط حضور الذات الإلهية في كافة أرجاء الكون : «أينما تولّوا فثمّ وجه الله» حيث تبرز التركيبة الحروفية، أي الله كمفردة خطيّة، في أسلوب هندسي كما في الفنّ الكوفي، ولكنّها تتكوّن هي الأخرى من النقطة، وهي أقصى ما تنتهي إليه بعد عملية تجزئة الفضاء بصفة ذريّة، فتبدو بمثابة مفردة صغيرة. لذلك جعلت الظاهرة التجريدية من الخطّ العربي صناعة للمفردات، مفردات المعاني، ولكن أيضا مفردات الأشكال.

ولا بدّ هنا من البحث في مقوّمات الإنشاء الفنّي للأثر، هذا الإنشاء الفنّي الذي يحوّل البعد الرمزي أو البعد الجمالي للخطّ العربي من المنظومة الرمزية إلى منظومة الخطاب التشكيلي المستقلّ. هل أنّ للفنّ العربي الإسلامي التجريدي من المقوّمات التشكيلية الخصوصية ما يجعله متضمنا لجمالية مستقلّة؟ إذا تأمّلنا في القاموس التشكيلي للخطّ العربي وجدنا أنّ هناك اعتمادا على جملة من الزخارف والمتمّمات الحروفية (Les accessoires) وأشباه الحروف (Pseudo-lettres) التي تندرج ضمن غاية جمالية خالصة. وهو ما يؤكد أنّ الفنانين يتحسّسون جمال الأشكال الخالصة للخطّ العربي في نطاق جمالية كاليغرافية، مستقلة عن الحسّ من جهة وعن المعنى النصّي من جهة أخرى. إنّ فنّ الخطّ العربي له من الأصالة ما جعله يتجاوز كونه وسيلة لتبليغ النصّ ليصبح في العديد من الأعمال غاية في ذاته.

فالخطّ العربي لم يكن وسيلة لنشر الإسلام، بل كان شاهدا للإسلام. وإذا كانت الكتابة بصفة عامّة منظومة من العلامات بقصد التواصل، فإنّها، عندما تصبح فنّا مستقلاّ، تنقطع عن هذا الدّور الوظيفيّ، لتصبح منظومة من الأشكال الخالصة التي تتمتّع بجمالية مستقلة (Système de formes pures). ومثل هذه الاستقلالية يمكن أن تتجلّى في نموذج الخطّ الكوفي المزهر الذي يشمل بعض الزخارف الزهرية (Les motifs floraux) في مذيّلات

الحروف النهائية للكلمات. وذلك ما يثير الحسّ الجمالي حتّى عند هؤلاء الذين لا يستطيعون قراءة الكتابة العربية. فالبعد الجمالي للخطّ العربي هو لحظة تواصلية أخرى تقوم على التفاعل الجمالي، حتى مع من لا يحسن قراءة العربية، إذ الخطّ العربي يستمدّ قيمته من كونه منظومة تشكيلية من الأشكال التجريدية والخطوط والزخارف. وحتى إن تعامل الخطّ العربي مع الطبيعة من خلال الزخارف الزهرية، فذلك ضمن سياق تجريدي عام يجعل العناصر الإضافية في شكل متمّمات ثانوية. بل توصّل الفنّان أيضا إلى تحقيق نوع من الاستقلالية للأشكال والفضاءات، وأصبح وجود العلامات اللسانية في الحروف شبه ملغى لإفساح المجال لنوع آخر وهي العلامات التشكيلية الصّرف. ومن بين المتمّمات التشكيلية للحرف ما لا يمكن أن تؤدّي معنى نصيا ما، بل هي فقط لتحسين الجملة ولتزويق اللوحة الخطية. وذلك دليل على وجود إمكانية قراءة الخطّ العربي من زاوية الجمالية المستقلة، أي الجمالية التشكيلية الصّرف، فيما تنقطع الكتابة إذن في أعلى درجات الاستقلالية عن أن تكون مقروءة بالنسبة إلى غير الخبير والمطلّع، كما هو الشأن في بعض الخطوط مثل خطّ الطّغراء، أو الخط الكوفي في بعض أنواعه، أو الخطّ الثلثي، وهي خطوط تبلغ درجة من التفنّن إلى حدّ أنّ عملية التواصل لا تتّجه ولم تعد تتّجه إلى

تبليغ النصّ، بقدر ما تتّجه إلى غاية أخرى، وهي غاية جمالية، تدخل في روح النصّ : وهي أن الخطّاط الإنسان خليفة الله في الأرض، يساهم بدوره في عملية الإنشاء والإبداع.

ومثل هذه المهارات الجمالية جعلت الخطّاط معلّقا بين عالمين : عالم المعنى أي النصّ، وعالم العلامة أي الشكل، عالم الرّوحي وعالم الحسّي، العالم الأبدي والعالم الفاني. وهكذا تُفهم الاستقلالية في العمل الفنّي من حيث عدم تبعيّة الشكل لأيّ تمظهر تمثيلي خارج عن مجاله، ومن حيث عدم تبعيّته للمعنى النصي الذي يقدّمه. ومن ثمّ يتحقّق في الفنّ العربي الإسلامي مبدأ أساسي من مبادىء النظرية الإنشائية في الفنّ، وهو مبدأ الاستقلالية. والمسألة تطرح الآن من داخل البنية التشريحية للأثر، أي المقوّمات الإنشائية للخط العربي. على أنّنا سواء اعتمدنا على فنّ الخطّ أو على فنون أخرى مثل العمارة والرّقش فإنّ المقوّمات الرئيسية التي تستوقفنا في الإنشاء الجمالي للأثر داخل الفنّ العربي الإسلامي هي الإيقاع والحركة والنسيج التشكيلي أو التأليف، وهي مقوّمات تميّز علاقة العناصر المكوّنة للعمل الفنّي ببعضها. فما هي تمظهرات هذه المقوّمات الإنشاية داخل التطبيقات التشكيلية؟

لئن عُرف الإيقاع بكونه من مشمولات الفنون الزمانية، إلاّ أنّه يمكن أن نعثر على تجلّياته داخل الخطاب البصري والمكاني،

وذلك في شكل تتابع أو تواتر أو ذبذبة بصرية (Fréquence visuelle)، إذ أنّ الإيقاع في الفنّ التشكيلي هو من ذلك التتابع المنظّم الذي يخلّفه تكرار عنصر ما على وتيرة نسقيّة منظّمة.

وإذا كان الإيقاع في الموسيقى يعني ذلك الخطّ الذي ينتج عن تناوب بين السكوت والصّوت، أو على وجه الخصوص بين السّكون والضربة، إذا أخذنا آلات النقر (Les appareils de percussion) مثالا، فإنّ الايقاع في العمارة ـ مثلا في فنّ العمارة العربية الإسلامية ـ يمكن أن يتجلّى في ترتيب الأعمدة داخل رواق الممشى أو داخل بيت الصّلاة، فالفراغ الذي يتوسّط العمودين مثلا هو ما يتناسب مع الصّمت في الموسيقى، وهو الذي يجعل الإيقاع المكاني أمرا ممكنا على شاكلة الطّباق في الموسيقى (Contrepoint)، وهو إيقاع أحادي لأنّه لا يتألّف إلاّ من تناوب واحد بين الفراغات والأعمدة. أمّا تكرار الوحدات الزخرفية داخل إفريز تزويقي في النقش أو المنمنمات في شكل إيقاعي منظم، فعادة ما يعتمد على أكثر من تناوب، ففضلا عن تناوب الوحدة الزخرفية مع الفراغ، فإنها تتناوب كذلك مع وحدة زخرفية أخرى على الأقلّ، ومن ثمّ يكون الايقاع متنوّعا.

أمّا في فنّ الخط العربي فإنّ المتمّمات البصرية، مثل النقطة والضمّة وغيرهما من الزخارف الصغيرة والحركيّة الإيقاعية

للحروف في تداخلها أو تباعدها هي التي تجعل الإيقاع متنوعا وثريا.

وعلى هذا الأساس يجوز أن نقارن بين إيقاع هندسي وإيقاع غنائي. فالإيقاع الغنائي مثلا يمكن أن نتلمّسه خاصّة في الخطوط النبيلة التي تستعمل عادة لكتابة النّصوص القرآنية والمأثورة، أو كتابة العناوين، مثل الخطّ الثلثي الجلّي، أو الخطّ الديواني، والديواني الجلّي. ويحيلنا التداخل الذي يميّز حركة العناصر الإيقاعية في مثل هذه الخطوط إلى تشابك الأغصان النباتية وتفرّعها من بعضها في الطبيعة، على أنّ هذا التشابك أصبح في اللوحة الخطّية منسّقا في شكل جمالي منظّم. أمّا في إيقاع التجريد الهندسي فيمكن أن نتلمّس نوعا من الدقّة الهندسيّة والحسابية، كما في الخطّ الكوفي مثلا. وهذه الخاصّيّة الهندسية والحسابية تعود إلى الفنون الشرقية القديمة، مثل الفنّ اليوناني الذي يعوّل على البعد الرمزي للأرقام كما عند الفيثاغوريين، أو في رمزية القواعد الحسابية الذهبية في معبد Parthénon في اليونان، وهي امتداد لجمالية أفلاطونية ترتكز على دقّة الحسابات وعلى التناظر وعلى التقعيد الهندسي.

والإيقاع الهندسي في الخطّ العربي يمكن أن يتجلّى في بعض تكوينات الخطّ الكوفي التي يخضع فيها شكل الحرف إلى معالجة هندسيّة، ومطلب الفنّان من ذلك هو التوفيق بين بنية الحرف وبنية توزيعه على فضاء الورقة الذي لم يعد مجرّد أرضية يكتب

عليها النصّ، بل أصبح مادّة للتشكيل من خلال تقسيم البياض إلى جملة من الفراغات المتناسبة التي تتناوب وتتخلّل إيقاع الحروف. فكأنّنا بإزاء تناوب بين حروف سوداء تخطّ بالحبر، وحروف بيضاء، أي فراغ الورقة. إنّ هذا التناظم الهندسي بين الملء والفراغ، بين الحبر والورقة، يمكن أن يذهب في بعض الأعمال إلى أبعد من ذلك، حيث لم تعد أرضية اللوحة الحروفية مجرّد حامل للحروف المكتوبة بل تقتحم بنية النصّ الكلّيغرافي، لتشكّل حروفا بيضاء، تشارك الحروف السّوداء وتتوازن معها. كما أنّ هذا التناظم الهندسي بين الملء والخلاء، أو بين الحروف السّوداء والحروف البيضاء يدعّم وحدة العمل الفنّي، وهو شاهد على إمكانية وجود جمالية شكليّة مستقلة للخطّ العربي. ولذلك فإنّ للإيقاع، بوصفه حركة في المكان والزّمان، علاقة مع عنصر الحركيّة. وعلى مستوى العمارة يمكن للحركية أن تتجلّى في تمثّل الايقاع داخل البعد المنظوري (La perspective)، وذلك ما نلحظه مثلا في رؤية الأعمدة داخل الإيوان أو صحن المسجد، وهي تتواتر في شكل إيقاع أفقي إلى أن تغيب تلك الفراغات أمام المشاهد. أمّا على مستوى الخطّ العربي، فإنّ حركيّة الايقاع يمكن أن نلحظها مثلا من خلال حركيّة المؤثّرات الزخرفيّة الصغيرة التي تحيط بالحرف في الخطّ الثّلثي وكذلك من خلال الدّوالي اللّولبية في الخطّ الكوفي.

تناولنا إذن الايقاع كفعل إنشائي، بنوعيه الهندسي والغنائي، ثمّ العنصر الثاني وهو الحركة. إنّ عنصر الحركة في إنتاجات الفنّ العربي الإسلامي رهين القدرات البصرية والذهنيّة لدى المشاهد. إذن الخطّ العربي هو فنّ الحركة بامتياز. ويمكن أن يحيلنا إلى وجود مقوّمات قبل الأوان لما يسمّى الآن بفنّ الخداع البصري (Lop art). فالناظر أو المتلقّي هو من يتحسّس تلك الحركة المنشطة التي تبعث الحياة في هذا العالم التزويقي المتوارث بعد أن جمّدته النظريّة وعطّلته. ومن خلال عملية النظر تعمل العين على تشغيل حركة الدوران في الوحدات التشكيلية المتحركة. وهكذا يمكن القول إنّ الحركة هي فعل يتقاسمه كّل من الشكل والعين الناظرة؛ أو لنقل إنّها فعل يشارك فيه كلّ من الفنّان والمتلقّي، وما مشاركة المتلقّي الجمالية إلاّ تأكيد على أنّ العناصر التشكيلية تنشط حركيّا داخل الإستراتيجية البصريّة والمنظورة لعملية التلقّي. فعلاقة المتلقي باللوحة، أي العلاقة المكانية، تساهم كذلك في تحديد طبيعة القراءة، ويؤثّر مدى قرب أو بُعد المشاهد من اللّوحة على عملية التلقّي ويصنّفها داخل درجة ما من درجات التواصل التشكيلي مع الأثر. فالعين النّاظرة هي التي تفعل مفعولها في الشكل، فتثير الحركة فيه بعد أن يكون الخطّاط أو الفنّان بصفة عامّة قد هيّأه لقبول الحركة.

ومن خلال هذا التبادل الحركي بين الشكل والعين ينشأ عنصر «الحياة» داخل منظومة الفنّ العربي الإسلامي، لأنّ هذا الفنّ عموما وفنّ الخطّ تحديدا، رغم طابعه التّجريدي والهندسي في بعض الأنواع الخطيّة، لا يُلغي تصوّر الحياة. ويمكن أن نُشرّع هذا الاستعمال من خلال نصّ ألكسندر بابادوبولو نفسه عندما دحض الرأي القائل بأن التجريد أدّى بالفن العربي الإسلامي إلى نوع من الاغتراب والابتعاد عن الحياة، فهو يقول: «لا بدّ من العدول عن فكرة أنّ فنّاني الإسلام قد ظهروا وكأنّهم تخلّوا عن الحياة وتنازلوا عنها، والحال أنّهم ابتكروا كونا غدا التّجريد فيه شاهدا على الحركة».

القوّة الإنشائية الثالثة هي التوليف (La syntonisation)، أو النسيج التشكيلي. فهناك الإيقاع وهناك الحركة وهناك أيضا التأليف الذي يجمع بين كافّة المفردات في سياق نسيجي واحد يؤكّد وحدة العمل الفنّي. وكأنّنا هنا بالخطّاط يحاول أن يُقاوم ما يسمّى برُعب الفراغ (L'horreur du vide) فراغ الورقة، ويحاول أن يُدرجه ضمن المنظومة الخطّية، وذلك امتداد لهذه الرّؤية الشاملة للعالم التي تنظر إلى العالم على أنّه نسيج متماسك، وامتداد للرّؤية الذريّة للعالم التي تنظر إلى الأشياء على أنّها متجانسة ومتعاضدةوكأنّها ذرّات جماليّة. وهكذا فإنّ الفنّ التجريدي العربي الإسلامي بإزاء رؤية ذرّية للعالم، أو لنقل

رؤية مفردية لعالم متماسك. وإذا سلّمنا بأنّ الفنّ العربي الإسلامي هو فنّ المفردة بامتياز، فإنّ علاقة المفردات ببعضها البعض هي علاقتها ببعضها البعض بوصفها وحدات بنائيّة تحتكم إلى نسيج تكويني منظّم، وهو معنى ذلك الحسّ التأليفي. كما أنّ العلامات الزخرفيّة التي تشكّل متمّمات الخط الثّلثي أو الدّيواني الجلّي تجعل من الجملة الخطّية تأليفا فضائيا بين البياض أي الورقة والسّواد أي الحبر، أي بين الفراغ والملء في نسق منظّم.

فكأنّنا إذن بهذا الفنّ يمثّل نقلة من الطبيعة إلى الشكل المجرّد، ولكن انطلاقا من عمليّة أسلبة لهذه الطبيعة، أي أنّ الفنّان العربي المسلم وتحديدا الخطّاط، حتّى وإن بلغ لحظة متقدّمة من التجريد، يظلّ يتعامل مع البنى الطبيعية للشكل، مثل الخطّ العمودي والخط الأفقي، ويدرجهما داخل تكوينية العمل الفنّي. ومن خلال عمليّة التحويل هذه وآلياتها الثريّة، تحويل الطبيعة إلى شكل مجرّد، وبالتّوازي تحويل العرفاني والأخلاقي إلى مرئي جمالي تشكيلي، يستمدّ هذا الفنّ التجريدي قيمته، فهو ليس مجرّد معالجة لمادّة الشكل من خلال خبرة إبداعيّة، بل هو أكثر من ذلك. ليس مجرّد صنعة، بل معالجة لمادّة الطبيعة برمّتها وصياغة جديدة لها، أو لنقل إنّه صناعة جديدة للطبيعة يُبدي فيها الفنّان المسلم قدرته على أن يكون خليفة للصّانع

الأكبر في الأرض، ويُحمّل مصنوعاته الجمالية رؤيته للوجود، حتّى تكون هذه الطبيعة مادّة تقبل ما يبثّه فيها هذا الفنّان من صور رمزية شتّى.

ويمكن أن نقول إنّ ظاهرة التجريد تمثّل رؤية جديدة للعالم وللطبيعة على حدّ سواء. ولقد استطاع الفنّ التجريدي الإسلامي بمرجعيّات متعدّدة، مثل المحسوس الطبيعي والمعقول المثالي والرّمز الصّوفي والمشرقي القديم بصفة عامّة، مثل الزّرادشتية والمانوية وغيرهما من المرجعيات الشرقية القديمة، أن يتمتّع بخطاب تشكيلي خالص ومستقلّ. لذلك فإنّ مقولة التّجريد، إذا ما تدبّرنا أمرها جماليا من داخل موضوع الفنون البصرية في الثقافة العربية الإسلامية، تتضمّن نوعا من الفعل الذي يؤكّد تدخّل الإنسان في عالم الأشياء والموجودات أو لنقل إنّها تتضمّن نمطا من الإنشاء الفنّي الذي يؤكد مسيرة إبداعية ينطلق فيها الفنّان من مادّة الشكل الخام ثم يحوّل ملامحها على نحو ما تقتضيه رؤيته المخصوصة للعالم.

إذن هناك تحويل هندسي للعالم (Géométrisation) وهناك تحويل تشكيلي انطلاقا من البعد الغنائي (Lyrisme)، وهي غنائية مستلهمة من ملامح الشكل النهائي. هناك أبعاد جمالية وأبعاد رمزية، كأنّ الجمالي يحاول أن يمثّل الظاهرة المرئية لما هو غير مرئي، ولما هو رمزي، إلى غير ذلك من التحوّلات والثنائيات

التي نجدها في تذوّق هذا الفنّ التجريدي الذي هو الخطّ العربي. على أنّه إذا ما استثنينا الدّور الجديد الذي يمكن أن يلعبه الخيال في صياغة أسس الظّاهرة التجريدية في الفنّ العربي الإسلامي، وذلك من مزايا المقاربة الحديثة، فإن دراسة التّجريد في هذا الفنّ يمكن أن نؤسّسها انطلاقا من فهمنا العام لثقافة التّجريد تلك التي شملت التصوّف والفلسفة والفنّ. ويُفهم التّجريد من حيث أنّه فعل في الشيء، أي تشكيل جديد للشكل، أو لنقل إنّ التجريد هو تفعيل لهذا الشكل (Abstraction, actionnement). إنّه عملية تدور في الزّمان من أجل تطويع المكان أو الحيّز جماليّا عبر الاشتغال على المفردة وتفعيل تحوّلاتها الايقاعيّة وحركاتها وتنظيمها التّوليفي داخل النّسيج التشكيلي.

ولقد اتّخذ هذا التّفعيل أشكالا مختلفة، فهو تحويل (Transformation) وهو أسلبة (Stylisation)، وهو عملية هندسية (Géométrisation). وكلّ هذه الأشكال من العمليات التفعيلية تؤكّد أنّ التّجريد هو ممارسة (Exercice) أفضت إلى نوع من التّقليد الذي تسلّل كذلك إلى منتجات الفنون الصغرى لدى الحرفيين. إنّه مراس مستمرّ يدور في الزمان، يخوضه الفنان الصّانع على مادة الشكل داخل مسيرة إبداعية (Conduite de création)، لها منطلقاتها الأصلية ولها مشروعها الجمالي اللاّمكتمل الذي يقبل التّطوير المستمرّ من خلال تعدّد

التنـويعات للنمـوذج الواحد (Plusieurs versions) . وفي الجمـلة فإنّ لهذه المسيرة الإبداعية برنـامجا تشكيـليا منفتحـا على عدّة إمكانيات فنية يحتملها الشكل.

وبقطع النّظر عن البواعث الدينية لنشوء الظاهرة التجريدية في الفنّ العربي الإسلامي، كما جاء في أطروحة تحريم الصّور التمثيلية والتشخيصية، فإنّه يمكن القول إنّ الفن التّجريدي في الإسلام يندرج ضمن رؤية ثقافية شاملة للعالم ميّزت الإنسان المسلم وأساسها مبدأ التّوحيد. لكنّ الشكل التّجريدي في الفنّ العربي الإسلامي يمكن أن يتمتّع بنوع من الاستقلالية التشكيلية الخالصة (L'autonomie de l'œuvre d'art)، حيث يقدر الشّكل من خلال تمظهره الجمالي الصّرف أن يثير في ذواتنا تذوّق الجميل المحض والخالص (La beauté pure et désintéressée) . إلاّ أنّ الشكل التجريدي ـ على مستوى التأويل والرّمز، ومن خلال جذوره الفكرية والثقافية مثل الجذور ما قبل الإسلامية التي أوردنا بعضها ـ يراهن أيضا على كونيّةِ ما هو فكريّ (pensée)، وعلى ما هو تصوّر ومفهوم (concept)، وعلى ما هو معرفي (cognitif) وما هو عرفاني كذلك، بل وعلى ما هو باطني أيضا (ésotérique)، وهو مأتى ما يعنيه البعض بجمالية الغموض التي أكّدنا إمكانية تفنيدها (L'esthétique de l'ambiguité).

في ظلّ هذه الإحالات الميتافزيقية والميتاتشكيلية التي توجّه الحكم الجمالي وتحيل الشكل الفنّي إلى مرجعيّة من طبيعة الرّمز والفكر، يجوز القول إنّ التجريد الفنّي، وإن انتزع الشكل وخلّصه من المرجعية المباشرة للتمثيلية التشخيصية، جعله على متن القراءة التأويلية والرمزية رهين مرجعية تمثيلية أخرى، من نوع آخر وغير مباشر، وهي المرجعيّة الرمزيّة. لذلك، وإن كانت الحاجة ملحّة لتحديد أو تجديد التّعامل مع هذا الضّرب من الفنّ، فهل يكفي أن نقارب منتجات الفنّ التّجريدي العربي الإسلامي من خلال فكرة الاستقلالية التي يحملها الأثر الفنّي في تمظهره التّشكيلي الصّرف، حتى نحوّل جمالية التّجريد من كونها جمالية غموض إلى كونها جماليّة وضوح، أي الوضوح الهندسي والحسابي والفيزيائي أي التّعامل البصري مع الشكل؟

إذا قبلنا الأمر على هذه الشّاكلة فإنّ نقلة من جمالية الحقيقة واللامرئي إلى جمالية الشّكل في إنشائيته المرئية تبدو ملحّة.

ويبقى السؤال حول مدى إمكانية التوفيق في النّظر إلى هذا الشّكل بمعزل عن التصوّرات الثنائية، وأخذه على أنّه ماثل دون ممثول، وحامل دون محمول، ودالّ من غير مدلول (Signifiant sans signifié) . هل يمكن توضيح ما هو غامض في الشيء الجمالي كما هو الأمر مع بقية الأشياء، أي بتمييزه وفصله عن بعضه؟

هذه جملة من الأسئلة التي أطرحها وكأنّني بها أشرّع إمكانية المقاربة الشكليّة الخالصة للأثر الفنّي بحيث يمكن تلقّي العمل الفنّي انطلاقا من استقلالية الشكل. إنّ قدرة الخطّ العربي تكمن في هذه القوة التجريدية، وهي قوّة مزدوجة : قوّة تتّجه إلى بنية الفكر فتجرّد المحسوس إلى أفكار، وإلى تصوّرات، وهو ما عبّرنا عنه بالاستبطان (L'introspection) وكذلك (L'intériorisation)، أي التمثّل الداخلي للعالم من خلال الفكر. إنّ للتّجريد قوّة أخرى، وهي هذه القدرة على تصريف الدّاخلي إلى الخارجي (L'extériorisation). إنّ جمالية التلقّي التي أقترحتها وأجد لها مبرّرا في الخطّ العربي تنطلق من هذا الفعل أو التّصريف الخارجي.

الخط والخطّاطون في تونس
المدرسة التونسية في الخط : مرحلة التأسيس والاشعاع

محمد الصادق عبد اللطيف
(تونس)

1 ـ التفاعل بين المشرق وتونس

دارس الحضارة العربية الإسلامية يقف على صرح ثابت لم يتغير منذ أن برزت الدعوة الإسلامية مقرونة بالقرآن والكتابة، وهذا الصرح هو (الخط العربي) الذي ارتبط ازدهاره ونموّه وخلوده ارتباطا وثيقا بتطوّر الفكر والثقافة، حيث كان الخط يتقدم ويزدهر في رحاب ذلك الصفاء الروحي كدليل على امتزاج الحياة المدنية والدينية في الحضارة الإسلامية. ومنذ أن حذق العرب الكتابة وعرفوا قيمة التدوين، قدر للحرف

هذه جملة من الأسئلة التي أطرحها وكأنّني بها أشرّع إمكانية المقاربة الشكليّة الخالصة للأثر الفنّي بحيث يمكن تلقّي العمل الفنّي انطلاقا من استقلالية الشكل. إنّ قدرة الخطّ العربي تكمن في هذه القوة التجريدية، وهي قوّة مزدوجة : قوّة تتّجه إلى بنية الفكر فتجرّد المحسوس إلى أفكار، وإلى تصوّرات، وهو ما عبّرنا عنه بالاستبطان (L'introspection) وكذلك (L'intériorisation)، أي التمثّل الداخلي للعالم من خلال الفكر. إنّ للتّجريد قوّة أخرى، وهي هذه القدرة على تصريف الدّاخلي إلى الخارجي (L'extériorisation). إنّ جمالية التلقّي التي أقترحتها وأجد لها مبرّرا في الخطّ العربي تنطلق من هذا الفعل أو التّصريف الخارجي.

الخط والخطّاطون في تونس
المدرسة التونسية في الخط :
مرحلة التأسيس والاشعاع

محمد الصادق عبد اللطيف
(تونس)

1 ـ التفاعل بين المشرق وتونس

دارس الحضارة العربية الإسلامية يقف على صرح ثابت لم يتغير منذ أن برزت الدعوة الإسلامية مقرونة بالقرآن والكتابة، وهذا الصرح هو (الخط العربي) الذي ارتبط ازدهاره ونموّه وخلوده ارتباطا وثيقا بتطوّر الفكر والثقافة، حيث كان الخط يتقدم ويزدهر في رحاب ذلك الصفاء الروحي كدليل على امتزاج الحياة المدنية والدينية في الحضارة الإسلامية. ومنذ أن حذق العرب الكتابة وعرفوا قيمة التدوين، قدر للحرف

العربي أن يصحب الفتح العربي شرقا وغربا، وبهذا أصبح هذا الفكر الحيوي واسطة التعبير في كثير من اللغات غير العربية (في الباكستان وفي إيران مثلا). ولمزيد العشق والاحترام أعطى العرب الخط الجميل كل عناية خاصة عند كتابة القرآن. فكان جمال الكتابة مثلا ملاحظا في حروفها من حيث التركيب مما أفاد الخطاط في أن يظهر عبقريته وابتكاره فيما يكتب ويجود ويبدع، وكان للخط انسجام عجيب مع النفوس في الزينة والزخرفة النباتية والهندسية.

لقد استوحى الفنّانون من الكتابة فنا من الفنون هو الخط وما المدارس التي أرّخت لهذا التطور لفن الخط إلاّ علامة مضيئة على أهميته وقدسيته باعتباره اختصّ بكتابة القرآن الكريم وسيبقى.

2 ـ الخط العربي في افريقية

وفدت الكتابة العربية إلى افريقية (تونس) على أيادي الفاتحين العرب سنة 50 هـ 670 م عندما وجّه معاوية ابن أبي سفيان القائد عقبة بن نافع لفتح شمال افريقيا حيث أنشأ مدينة القيروان وجامعها المشهور، فالتف حوله البربر الذين كانوا يعيشون عيشة البداوة والترحال. وكانت لهم كتابة تسمى (تيفنّاغ) لا تزال تستعمل إلى اليوم لدى سكان الطوارق في

الصحراء الجزائرية وفي المغرب (الشلّوح). وفي القيروان عاصمة المغرب العربي الجديدة هلّ الخط الكوفي من المشرق وأخذ سمة قيروانية (نسبة للبلد)[1]

الخط الكوفي هو الخط الذي حمله الفاتحون المسلمون لنشر دينهم وفرضوا في الحين نفسه وجوب استعمال العربية باعتبارها لغة دينية لتعليم البربر عقيدة الإسلام المتناهية في اليسر وصيغ الصلوات. وكانت النسخ الخطية من المصاحف مكتوبة بهذا الخط الكوفي القديم الذي جوّده علماء الكوفة واقتبسوه من الخطوط القديمة لجزيرة العرب وذلك لجلال روعته.

إن نسبة الخط الوافد إلى القيروان أكسبت هذه المدينة أهمية عندما انفصل المغرب عن الخلافة العباسية وصارت القيروان عاصمة الدولة الأغلبية ومركز المغرب العلمي فتحسن بها الخط تحسنا عظيما وعرف بها. ولما انتقلت عاصمة المغرب من القيروان إلى الأندلس ظهر فيها خط جديد يسمى الخط الأندلسي أو القرطبي (نسبة لقرطبة) وهو مقوّس الأشكال بعكس خط القيروان الذي كانت حروفه مستطيلة مزواة.

(1) محمد المنوني : لمحة عن تاريخ الخط العربي في المشرق الإسلامي، مجلة المناهل، العدد 4.

3 ـ الخط القيرواني وأطواره التاريخية

عند الوقوف على كتب المكتبة القيروانية نجد خطوطها آية في التأنق والكمال والقوة، وتلك الخطوط نجدها ذات نوعين:

أ) الخط النسخي الذي يمتاز بالاستدارة والتعريق والنزول تحت السطر والتنقيط (الإعجام). وهذا الخط يكون من حيث استواء غلظه أو دقته أو تضخمه إما مستويا أي غلظه واحدا دائما ـ وأغلب الخطّ القيرواني من هذا النوع ـ أو يدخله الاستدقاق والاستغلاظ.

ب) الخط الكوفي يمتاز بأنّه خط مستقيم أبدا متتصب أو مسطح أو منكب أو معلّق فلا يدخله التعريق والانعراج ولا يكون فيه الخط المنحني أبدا فلا نجده إلاّ زوايا قائمة وحادّة ومنفرجة ولم يدخله الإعجام أبدا وينحدر تحت السطر مطلقا فياؤه الختامية مرجوعة وكذلك عينه.

4 ـ الكوفي القيرواني

يعرف الخط الكوفي القيرواني الذي نشأ بالقيروان بالبديع. وهو كوفي دخله الاستدقاق والاستغلاظ (غليظه غليظ جدا ودقيقه دقيق جدا)، وهذا الكوفي نشأ بالقيروان في القرن 5 هـ وأطوار هذا الخط يمكن حصرها في العهود التالية، وهي أطوار تاريخية للكوفي القيرواني.

1) كوفي عهد الولاة 51 ـ 184 هـ وهو كوفي بسيط خال من الزخرفة ومن التوفية والتأطير.

2) كوفي عهد الأغالبة 184 ـ 296 هـ فيه استقام الكوفي بالتوفية والتأطير ودخله التذهيب والتزويق وبعض الزخرف (المثال مصحف فضل 294 هـ).

3) كوفي العهد الفاطمي 296 هـ وهو كوفي محقق خال من الزركش والبهرجة والتنميق.

4) كوفي صنهاجي 361 ـ 555 هـ وهو خط كوفي كثير الزخرفة (مصحف الحاضنة). لكن في هذه الفترة وبعد تجارب وتجديد وتحديث هذا النوع من الخط والكتابة ملّ الناس تكاثر الزخرف الصنهاجي فحدث انقلاب وعاد التاريخ بالخط الكوفي إلى البساطة والاعتدال.

لقد قسم «هوداس» الخط العربي في شمال إفريقيا في أول عهد للفتح وبعده إلى مدارس بحسب الأمكنة التي جُوّد فيها وحرص على ذكر بعض الفرق التي وصفها بالغموض واعترف بأنه من المستحيل اضفاء دقة أكبر عليها.

5) ومن أشهر المدارس مدرسة القيروان لأنها انفردت بخطها عن خطّ أهل المشرق بعد أن جوّده الخطاطون وطوّروه فبلغ بجهدهم هذا درجة عالية من الجمال والتمكن في صفاء رسومه ودقتها وهندسة حروفها وتبسيط الكوفي وإخضاعه لأغراض التدوين.

5 ـ جمالية الخط الكوفي القيرواني

يعتبر الخط الكوفي من أجمل الخطوط العربية والأجنبية لخروجه عن المألوف وظهوره بمظهر متميز. وجماليّته تكمن في ألفاته الواقفة والمستقيمة وحروفه الملتفة المستديرة التي تنمّ عن حركة في تكوينها وانسجام في أشكالها وارتباط بعضها ببعض، كما تكمن في بعض الزخارف التي أدخلت على الخط (من توريق وتشجير وتضفير).

إن هذا الخط يعتمد قاعدة النقاط الهندسية الثلاث :

أ ـ الطول وهو مستقيم

ب ـ العرض وهو عمودي في السمك.

ج ـ الانحناء الدائري الذي يفيدنا في التعريق[2].

كما أن انتقال الخط إلى إفريقية (القيروان) عن طريق المدينة أولا ثم الشام ثانيا وليس عن طريق بغداد، لأن الخط البغدادي والعراقي لم يظهرا إلاّ في منتصف القرن الثاني الهجري بعد تأسيس بغداد. ومنذ تأسيس القيروان سنة 50 هـ حتى سقوط الدولة الأموية سنة 132 هـ كان الخط القيرواني قد انطلق وثبت. وخاصية هذا الخط أنه متولّد من الخط الكوفي وأنه مكتوب بقلم عريض القطّة يوضع في هيئة ثابتة بحيث تتحرك اليد لترسم هيئة الحروف بدون أن تتغير زاوية القلم وبذلك

(2) الدكتور محمد الشريفي : خطوط المصاحف، أطروحة جامعية 1976.

تصبح أجزاء الحروف الواقعة فوق السطر غليظة، هندسية الهيئة وما تحتها رقيقا بدون أن يخل ذلك بالجمالية والتناسب[3].

لقد انفردت المدرسة القيروانية بخطها وأعلت من شأن الخط العربي وأوصلته إلى درجة كبيرة من الإتقان والتفنّن والمحافظة على الأصول الأولى للخط الكوفي مع تطوير تقنيات الاستعمال واكتسابه مسحة محلية دون الإخلال بجوهر الكوفي العتيق. إن خطوط مصاحف القيروان المتبقية بجامع عقبة أول ما يشدك فيها كدارس :

ـ أثر الجودة الخطية.

ـ تنوّع المنبسطات مع الألفات الموزونة الطول.

ـ دقة الفراغ بين الصواعد وسائر الحروف.

ـ امتيازها بالشكل المثلث الكبير للحروف ذات الرؤوس كالواو والميم والهاء وكذلك الدّال والسين ليتحد شكلاهما مع الحروف الأخرى.

ـ رسم عيون هذه الحروف في شكل دوائر صغيرة مفتحة.

ومن المميزات الملفتة للنظر :

أ) عقف الألف نحو اليمين، وللألف المتصلة ولحرف الدال طرف ينحدر عن مستوى السطر.

(3) إبراهيم شبوح، مقال بمجلة الحياة الثقافية (48 و49) عن المخطوطات والمنمنمات التونسية، من ص 123 إلى ص 125.

ب) عراقة الراء والميم خط دقيق لجنب القلم.

ج) ميل قائم الطاء وشكلة الكاف نحو اليمين واستقامتها في ثلثها الأعلى.

د) كِبر رأس العين في الابتداء (سيبقى أثرها في المصاحف ذات الخطوط اللينة).

هـ) للام الألف صورتان إحداهما مضفرة، والفراغ الذي يفصل الخطوط المستقيمة بدقة واستواء امتحان لبراعة الكاتب وإجادته.

6 ـ خصائص الخط الكوفي القيرواني بشواهد القبور

إن تطوّر الكتابة الكوفية القيروانية على شواهد القبور يجعلنا نلمس فيها تطوّر أشكال الحروف وزخرفتها منذ مستهل القرن الثالث إلى أواخر القرن السادس الهجري. كان لهذه الكتابة دور توثيقي هام لأنّ الخطوط الكوفية بلغت درجة عالية في دقة رسم الحروف ونحتها وتعانق الحروف وتشابكها وزخارفها. ولنا أن نلاحظ ما يلي :

أ) قبور القرن الثالث الهجري تميزت بانتشار الخط الكوفي ذي النحت الغائر. وهنا نلاحظ أنّ الكتابة تتسّم بالبساطة وقلة الزخرف (طابع توثيقي فقط).

ب) خلال القرن الرابع الهجري تطوّر الخط تطورا ملموسا على مستوى التقنية والفن في تناول شكل الحروف وطريقة

نحتها فظهر في هذه الفترة الخط الكوفي البارز وحلّ محل الكوفي الغائر.

ج) خلال القرن الخامس الهجري بلغت الكتابة القيروانية على شواهد القبور درجة متكاملة في دقة رسم الحروف ونحتها. وهنا ظهرت الفنيات الجديدة :

1 ـ الحروف المتعانقة والمترابطة

2 ـ انبثقت عن هذه الحروف زخارف نباتية (أوراق).

3 ـ أدى هذا إلى إثراء ملحوظ للعناصر الزخرفية.

4 ـ بانتهاء القرن الخامس الهجري ظهر الخط النسخي واستمر استعمال الخطين معا إلى نهاية النصف الأول من القرن السادس الهجري. أليس الخط القيرواني في هذا المجال حلقة تطوّر حضارية تجمع بين المشرق والمغرب[4] ؟ وبعد هذا أثّر المجتمع القيرواني في منطقة ذات أهمية كبيرة جغرافيا وتاريخيا وحضاريا، فكانت افريقية قاعدة الازدهار الاجتماعي والاقتصادي والعلمي وأهم فضاء للثقافة الإسلامية في عصرها الأول كما كانت مركز إشعاع فكري. وانطلق أبناؤها وعلماؤها يؤثرون في شتى النشاطات بما اكتسبوه من

(4) خالد مودود : النقائش والكتابات العربية بافريقية وتطورها من القرن الثالث الهجري إلى النصف الأول من القرن السادس الهجري. نشر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1982.

خبرة ومراس[5]. فاحتلت القيروان مركزها العلمي والحضاري والتاريخي رغم تأخر نشأتها واستقرار الأحوال فيها مقارنة بالعواصم الأخرى فأينعت الثقافة الإسلامية في أحضانها ثم ترسّخت وازدهرت بتوالي الاستقرار والاقبال على العلم والثقافة.

7 ـ تطور الخط العربي في عهد الدولة الصنهاجية

في عهد المعز بن باديس ازدهرت العلوم وبلغت الحركة الأدبية من الأوج ما لم تبلغه في أي عهد من عصور التمدن العربي الإفريقي. وكان بلاط المعز من أزهى قصور ملوك الإسلام، بلغت اذاك العناية بالكتب ونسخها وتنسيقها وزخرفتها إلى أوج لم تدركه من قبل كما تشهد بذلك المصاحف المحبسة من لدن عمته أم ملال وحاضنة أبيه فاطمة وأخته أم العلو* وزوجته زليخا. إنّ هذه المصاحف تعدّ بحق آية من جمال الخط ورونق التذهيب والزركشة والتزويق مع كبر الحجم ومتانة الرقوق بما لا يتسنى صنعه وتدبيجه إلاّ في بلاط بلغ الذروة في الذوق والتفنن.

(5) الدكتور عبد المجيد بن حمدة: نشأة الثقافة الإسلامية بالقيروان: مجلة جامعة الزيتونة بتونس 3/ 1993.

* انظر: «شهيرات التونسيّات» لحسن حسني عبد الوهّاب.

8 ـ شجرة الخطاطين

حفظت الآثار أسماء الخطاطين الذين كانوا يتداولون النسخ في بلاط المعز بن باديس أيام الدولة الصنهاجية، منهم:

1) الحارث بن مروان و«ابنه» يحيى من أبناء القيروان. كان خطهما بقلم النسخ وكذا بالقلم الكوفي في طوالع الكتب من أمتع الخطوط وأوضحها وأمتنها قاعدة، وكانا ينسخان الكتب دوما للخزانة الأميرية (آثار قلمهما موجودة فيما بقي من الرقوق المحفوظة بمكتبة القيروان).

2) علي بن أحمد الورّاق من نساخ القصر الصنهاجي. كان يميل بخطه إلى أوضاع الكتابة البغدادية الراقية في عصره مع إتقانه البديع للرسم والتذهيب والتجليد.

3) درّة الكاتبة كانت تعاصره وتلازمه في الكتابة وقد وصل من آثارها «مصحف الحاضنة»، العديم النظير.

4) ابراهيم بن سوس المازدني من كتّاب ديوان الرسائل في دولة المعز، عرّف به مُعاصره ابن رشيق في كتابه «الأنموذج» بقوله: «أخذ بطراف العلوم». غير أن الغالب عليه الخطّ وتزويقه، كان عنده من ذلك أمر عجيب وقد انفرد في مغربنا بالقلم السريّاني الخافي انفرادا كليا لا يدانى فيه ولا ينازع[6].

(6) حسن حسني عبد الوهاب، الورقات، ص 245.

5) عبد العزيز بن محمد القرشي الطارقي وكان أيضا اشتهاره بالنثر دون النظم إذ كان فيه فارس الفرسان ووحيد الزمان ما بين تزويق مقامة مبتدعة أو خطبة غير مفترعة إلى الرسائل السلطانية والكتابات الاخوانية وله من الخط البارع خط المحلي من قدّاح الميسر[7] .

6) أحمد بن محمد القصري المتوفى سنة 322 هـ وكان فقيرا جمّاعا للكتب حافظا لها. وكتب بيده ما لم يكتبه أحد من أهل عصره، حتى أنه كان يقول : منذ أربعين عاما لم يجف لي قلم. قال المالكي : وصل مرة إلى سوسة ليزور شيخه، يحيى بن عمر، فوجده ألّف كتبا فلم يجد القصري ما يشتري به رقوقا ينسخه عليها، فمضى إلى السوق وباع قميصه واشترى بثمنه رقا ونسخ الكتاب وقابله وأتى به للقيروان[8] .

7) أبو العرب محمد بن أحمد التميمي حامل لواء تاريخ القيروان (مات سنة 333 هـ) وكان كثير الكتب جدا حسن الخط والتقيد.

وفي العصر الحفصي كان الخط في تونس متقدّما وتزعم حركته أبو بكر بن فتح الغماري النفزاوي الطرّي (كان حيّا عام 706 ـ 1307). ويعتبر خطّاطا رائدًا في إبداع الكتابة الإفريقية إذ

(7) حسن حسني عبد الوهاب، الورقات، ص 245.

(8) حسن حسني عبد الوهاب، الورقات، ص 245.

يقول فيه التجاني* في رحلته (طبعت سنة 1378/ 1958) له تقدّم في حسن الخط وقد انفرد فيه بطريقة اخترعها لم تُعرف قط في أنواع الخط المعدودة وبرع فيها في وقتنا هذا جماعة من أهل الجريد أخذوها عنه. لقد احتضنت تونس في هذه الحقبة من تاريخها الحفصي تراث الأندلس المهاجرين إليها فتجدّدت بها رسوم العلوم وسادت الخطاطة الأندلسية متفاعلة مع تقاليد افريقية الفنيّة.

وهذا ابن خلدون يستعرض مراحل الخط مؤرخا لفترات ازدهاره معتبرا أن نمو الخطاطة كان بفضل الحضارة والعلم والعمران ذاكرا خصائص الخط في العهد الحفصي ومشيدا بالأندلسيين الذين استقروا بتونس وساهموا بفضل حذقهم لفنون الخط في تركيز طريقة للكتابة تميزوا بها. ولكن أهل افريقية على هذا العهد حافظوا على نوعية خطوطهم وإن بلي بعضها «فغلب خطهم على الخط الافريقي وعفى عليه ونسي خط القيروان والمهدية بنسيان عوائدهما وصنائعهما. وصارت خطوط أهل افريقية كلها على الرسم الأندلسي بتونس وما إليها لتوفر أهل الأندلس بها عند الجالية من شرق الأندلس. وبقي منه رسم ببلاد الجريد الذين لم يخالطوا كتاب الأندلس ولا تمرسوا بجوارهم. إنما كانوا يفدون على دار الملك بتونس فصار

* انظر : «رحلة التجاني»، حققها وقدّم لها حسن حسني عبد الوهّاب.

خط أهل افريقية من أحسن خطوط أهل الأندلس، حتى إذا تقلصّ ظل الدولة الموحديّة بعض الشيء وتراجع أمر الحضارة والترف بتراجع العمران نقص حينئذ حال الخط وفسدت رسومه وجهل فيه وجه التعليم بفساد الحضارة وتناقص العمران. وبقيت فيه آثار الخط الأندلسي تشهد بما كان لهم من ذلك» (المقدّمة، ط. بولاق، ص 398).

9 ـ التأثير التركي في الثقافة الخطية بتونس وبدايات التطوير

للأتراك فضل في ازدهار الخط العربي وتطوّره، منحوه عمقا وبهاء وجعلوه فنّا متميزا، ينبع من أصول الحضارة الإسلامية. وتُعدُّ خطوط المدرسة التركية من أجود الخطوط الإسلامية والعربية لما احتوته من قيم جمالية وإبداعية في ضبط قواعد كتابة الأحرف والزخرفة، ولأنها أخذت عن المدرسة المصرية قلم الثلث فبنت عليه وأبدعت فيه فأصبح للخط مذاق خاص هو خلاصة الرحيق العاطر الشذى الذي يضيف لتراث الإسلام الفني (الإعجاز) العبقري الذي صنعه القلم، وقد تناولته يد الإنسان المبدعة لتعطيه لنا تقاسيم وأنغاما. ضبط الأتراك رسوم الخط وطوّروا الخطوط الكلاسيكية وأبرزوا صورا منه في كتاباتهم وخطوطهم فكثرت الكتابات الجيّدة التي حملت وما تزال نفحة قدسيّة لهذا الفن. لقد بذل الخطاطون

الأتراك جهودا فنية في الخط، وأينما حلّوا كان الخط وسيلتهم للثقافة المشتركة ممّا لفت النظر إلى هذا الوافد الجميل باعتباره إسلاميا وعربيا ساهمت الشعوب في شموخ صرحه فعمّ كافة أماكن التواجد التركي باقتدار وشمولية.

أيام تونس العثمانية مسّها هذا التفاعل في الخط بما وجدته في خطوط الأتراك من جمالية جديدة رغم صعوبة التفاهم الثقافي والحاجة إلى مترجم يقف واسطة بين الباث والمتلقي لهذه الثقافة الجديدة، وهي التي كانت تكتب بالخط المغربي المتولد عن الكوفي القيرواني في مشاهد قبورها ومراسلات علمائها وأسماء عائلاتهم. إنّ التطوّر الذي طرأ على خطوط أهل تونس كان على يد الأتراك الذين حملوا هذا الفن وعلّموا أهل تونس أصوله ورفعوا مستواهم فيه وطوّروا مكتسباتهم الخطيّة إلى درجات جديدة من الابداع والتجديد. وقد صار الخط التونسي يتخذّ ملامح النسخي، تتكوّن الحروف فيه من أسطر غليظة مليئة مكتنزة تتتابع بانتظام دون أن تتجاوز الحدّ إلى فراغ ما بين السطرين. وكان من ثقل التأثير التركي الطويل المدى أن أكسب شؤون تونس دورا أكثر شرقية[9] حيث ظهر الخط التركي في العاصمة بالتربات وبالقشل فأظهر التفاعل الجيّد الذي انطلق به الخطاط التركي في تونس لبناء

(9) حسن حسني عبد الوهاب، الورقات، ص 245.

جسور التواصل الثقافي بما تركته تلك الأقلام من روائع الخطوط وإبداعها.

تأثرت تونس بالتطوّر الذي صاحب الحرف العربي لمّا حلّ الأتراك بتونس حيث حملوا معهم هذا النوع الفنّي وهذه الرّؤية الجمالية الجديدة للخط العربي فزرعوا البذرة الأولى فيها. ووقع تطوير الكتابة المحلية مع تعلق شديد بخطهم القديم (الكوفي) المتطوّر في تونس نتيجة لهذا الاحتكاك الثقافي الوارد مع التلاقح التركي، وخاصة أيام المراديين حيث تخلّص الخط التونسي من صلابته إلى ليونة جديدة دخلت مجال الاستعمال الخطي الإعلامي وحيث شاهدنا خطا مستحدثا على شواهد القبور كالذي كتبه أحمد القبجي على شاهد قبر محمود باي بن يوسف باشا 1235 هـ ونقشه بازميله[10]، وذلك الخط المستحدث هو خط الثلث وخط النسخ، ثم اتسع مجال الاستعمال في مدارس سكنى الطلبة الزيتونيين بالسليمانية وبالباشية وبالجوامع الحنفية : صاحب الطابع، وحمودة باشا، وسيدي يوسف وبمقام سيدي محرز حيث اللوحات الخطية آية في الاتقان والجودة لا تزال إلى اليوم تحكي بقوة خطها ما وصل إليه فنّ الخط العربي في تونس من اهتمام وتطوير وذوق. أثّر هذا في مسار الخط، فطلع علينا

(10) علي مصطفى المصراتي : رسائل أحمد القبجي القليبي، تونس - ليبيا 1973

الحاج زهير[11] بمصحفه (بخط مغربي) متطور عن الكوفي القيرواني القديم، وظل هذا النوع من الخط حبيس الكتاتيب والمصاحف. وظهرت أسماء ملأت الساحة الخطية بكتاباتها وإن لم تترك أثرا لقياس مدى الحذق والتفنن في هذا الخط، مثل الفخري والتواتي والمختار الذويب والمطيبع ومحمد الشافعي والصادق الرزقي والقديدي، حتى إذا عمّ انتشار الخط العربي في العهد الحسيني بواسطة الفروع الزيتونية إلى الستينات ظهرت خامات جيّدة في كتابات بعضهم، وإن لم يمارس جلّهم الخط الفني الرفيع لأنه كان يدرس كمادة إجبارية لتلاميذ السنتين الأولى والثانية، ثم اتّسع معها مجال التدريب والتقليد ليصل إلى المدرسة الصادقية بالأقسام التكميلية التونسية، ثم إلى مدارس ترشيح المعلمين والمعلمات بالعاصمة وأخيرا إلى جميع المدارس الابتدائية بكافة تراب تونس بالسنوات الأولى والثانية والثالثة، حيث يتولى تدريس الخط فيها معلمون ليس لهم اختصاص وبالتالي لم تظهر كفاءات يعوّل عليها لتطوير مسار الخط العربي وإرسائه في الناشئة على قواعد سليمة تخدمه مستقبلا.

(11) طبع من طرف الدار التونسية للنشر 1976.

10 ـ المدرسة التونسية في الخط (مرحلة التأسيس)

يمكن أن نعتبر المحطات التي ذكرتها النواة الأولى لهذه المدرسة التي لم تأخذ شكلا مستقلا عن المشرق ولم تتعد مرحلة التقليد والمحاكاة رغم ما قامت به مدارس الشرق من ابتكار وتوسّع وتفنن، وظلت تونس متأثرة بالنّسق الشرقي خطا وفنّا وجمالية إلى الربع الأول من هذا القرن حيث قيّض الله لها الخطاط المرحوم محمد الصالح الخماسي وزملاءه من الخطاطين الهواة العصاميين أمثال محمد الصادق الصدقاوي وأحمد المختار الوزير وفتحي الزليطني وعيّاش معرف والبشير العريبي والكافي السلامي (خبير الخطوط) ويوسف خماخم والحبيب عصمان وعبد العزيز الخماسي وتوفيق بوغدير وحاتم المكي وعلي الدوجاعي وسعيد أبو بكر والتيجاني المحمدي وغيرهم، فحملوا لواء هذا الفن في إصرار وثبات وعملوا ما في وسعهم لتركيز الخط كفنّ في الناشئة التونسية والجزائرية والليبية، سواء في المدارس القرآنية الأهلية أو في المدارس الزيتونية الثانوية. وكانت الضرورة تقضي تلقين أصوله وغرس مبادئه دون تقنين أو بيداغوجية خاصة بهذا الفنّ حيث لم يدوّن فنّ تدريس الخط ضمن برامج مدققة وهادفة تخدم المجالين المعرفي واليدوي. ولذلك فالخط لم يبلغ منزلة الفن

الرفيع كشأنه عند الأتراك إلاّ عندما انتهت رئاسة الخط العربي في العصر الحاضر إلى أستاذ الأجيال محمد الصالح الخماسي. لقد كان المجدّد والثابت وصاحب الآثار المتعددة وعليه قامت ركائز المدرسة التونسية للخط والمكملة للمدارس المشرقية بما تركه من بصمات في تلاميذه وما خلفه من إنتاج خطي يشهد له فيه بالريادة والسبق والابتكار والتربع على عرش المبادرة. إن الخطوط العربية التي كُتبت في اللوحات أو في العناوين التي زينت المجلات والصحف والكتب وشواهد القبور وأسماء الإدارات والمحامين والأطباء، وما احتوته تلك من قيم جمالية وإبداعية في ضبطها لقواعد كتابة الحروف وتوزيع الكتلة الخطية والزخرفية، تشهد بحق لعصامية الخطاطين الذين لم يتتلمذوا لأحد إلاّ لأنفسهم ارضاءا لهواية في أنفسهم لا غير.

والمدرسة التونسية المعاصرة في القرن العشرين تلمع بأسماء عديد الخطاطين (وإن كان البعض منهم لم يترك أثرا خطيّا) وهم الذين حملوا في صمت وإباء وتحدٍ جذوة هذا الفن فيما لقّنوه لتلامذتهم من مبادىء وقواعد ومراحل وتقنيات، وخاصة ما كان يقدّم في المدارس من طرف خطاطين هواة وفي جميع المدن الكبرى باعتبارها تأوي معاهد زيتونية خاصة.

11 ـ مدرسة الخماسي الخطية وإشعاعها

أول بادرة للخماسي هو التصدي لإثبات الشخصية التونسية للخط العربي واستقلالها عن التبعية بأن نذر نفسه للخط بحثا وكتابة وتجويدا، فاتجّه للحقل الصحفي وتخطيط العناوين وبطاقات الزيارة الجامعة بين الإبداع والفن والروعة ثم إنتاج لوحات خطية متنوعة المضامين تشمل جميع أنواع الخطوط المتداولة في العالم العربي والإسلامي لإظهار قدرته وتمكنه من الخط الحسن، وأخيرا طبع كراس الخط بعد بحث وتنقيب، وملأ الساحة التعليمية بالحضور وتلقين أصول الخط على قواعد فنية سليمة وإحداث مطبعة لترويج إنتاجه الخطي خاصة.

لقد تعزّز جانبه عندما أسند إليه تدريس أصول الخط العربي في جامع الزيتونة سنة 1936، ثم بالمعهد الصادقي سنة 1941، ثم ترشيح المعلمين والمعلمات وأخيرا تكوين شعبة حرّة في معهد الفنون الجميلة (تابع لكتابة الدولة للتربية القومية)، وكان يلقّن فيها أصول الخط وهي دروس حرّة سيكون لها الأثر الفعّال لتعزيز ما يدرس بالزيتونة خاصة. على أن أهم خميرة ظهرت في الساحة الخطية الإعلامية والإشهارية قبل الاستقلال الوطني نتيجة لهذا الجهد الفردي من الخماسي بروز عديد الخطاطين منهم محمود العبيدي ومحمد جميل بن

رجب والجلولي وعبد القادر الجربي وعيسى المعموري والحبيب بن عياد وكاتب هذه السطور والأمين وصالح وطاقة والتهامي وتعاريت، وهو جيل متأثر بالخماسي ومتكوّن على يديه، تتلمذ له إما مباشرة أو بواسطة كراريسه أو لوحاته أو دروسه الحرّة. ويحمل المشعل اليوم من الخطاطين عمر الجمني وطارق عبيد وحسن الكحلاوي والمختار علي وابراهيم ميلاد وعبد السلام الشرفي والمنجي عمّار والنخلي ونور الدين عوني والدريدي والغول والميزوني المسلّمي ومحمد الهاشمي المحجوب والجيلاني الغربي وفرج ابراهيم ومصطفى الكيلاني ومنصور بوغانمي ومحيي الدين شيبوب (توفي) والجباري ومحمد العربي والطاهر المليكي ورشيد عبد الكافي ومحمد الهادي قلبي وفتحي المؤدب وعمر العشي ووفاء بن حميدة والصغيّر بن ظافر والرحموني والمنوبي والعجنقي وأحمد الزبيدي وغيرهم ممن يمثّلون خير رجاء في الإرتقاء بالخط ودفعه إلى الأمام. فهم خلاصة قرن من التجربة الخطية في تونس، بهم تأسست المدرسة التونسية الحديثة للخط العربي[12] كامتداد لمدرسة الخماسي الخطية. لقد انتشر الخط وامتد إلى الجزائر بواسطة تلاميذ الخماسي الذين تتلمذوا له في الزيتونة، منهم

---

(12) محمد الصادق عبد اللطيف، في انتظار بعث المركز الوطني لفنون الخط، جريدة الرأي العام، 29 أكتوبر 1994.

علي شطاب وعبد الرحمان غلاء الله والخطاط الرسام حكّار[13] .

ولا شكّ أن في ليبيا أيضا من تتلمذ له وحمل مشعل الخط العربي وأرساه هناك لمّا درسوا عليه في الزيتونة أيضا. تعد كتابات الخماسي مؤسس المدرسة التونسية للخط العربي من أجود الخطوط العربية المعاصرة بما حوته من قيم جمالية وإبداعية في ضبطه لقواعد كتابة الحروف وتوزيع الكتلة الخطية والزخرفية في جميع أعماله الخطّية. ولقد خلّف كراسه «المنهج الحديث لتحسين الخط العربي»[14] الذي يعدّ ثروة خطية خالدة نهل منها خطّاطون كثيرون في المغرب العربي لا يزالون يمارسون أسلوب أستاذهم ويحافظون على روح مدرسته بتدريسهم للخط في دور المعلمين (المعاهد العليا لتكوين المعلمين حاليا) أو امتهان الخطاطة في مؤسسات الدولة وهياكلها أو الاشتغال في التعليم الابتدائي والثانوي وإرضاء رغبة شخصية في إنتاج لوحات خطية أو كتابة عناوين بعض الكتب والدوريات لدى بعض المطابع أو باتخاذهم الخط وسيلة عمل أو ارتزاق (كتابة مشاهد القبور وإعداد لافتات الإشهار).

إن كراس الخماسي «المنهج» أعد بطريقة مبسطة شاملة تعنى بالناحية الإيضاحية والتوجيهية سواء لمن كان يدرس الخط

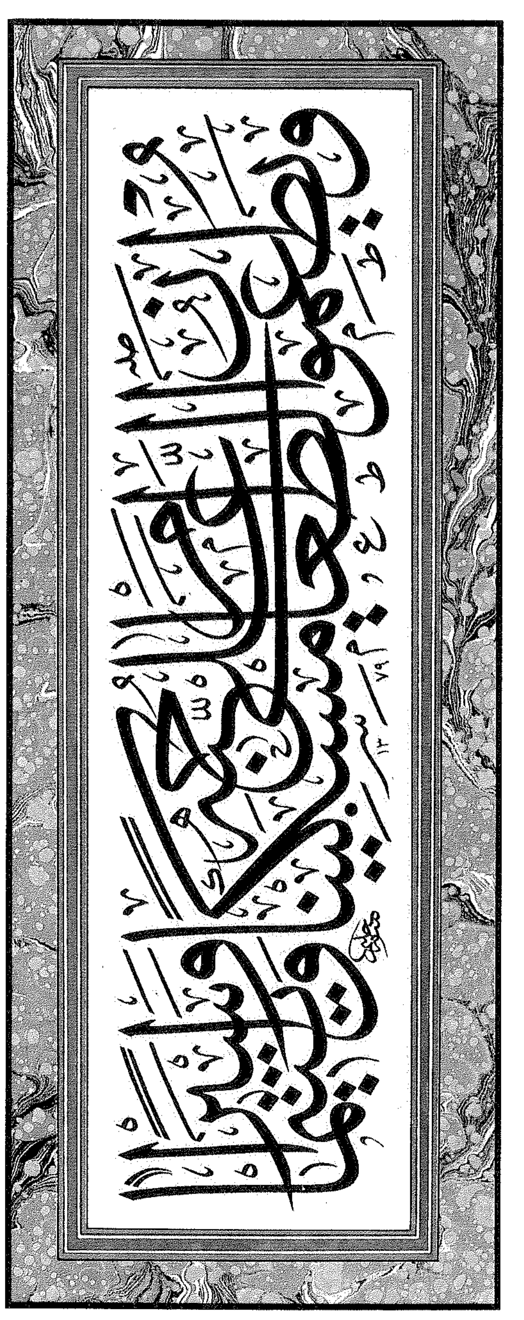
(13) البشير العريبي، من كلمة التأبين يوم وفاة محمد الصالح الخماسي. جريدة الصباح 26/ 5/ 1992

(14) ظهرت أول طبعة سنة 1951 (تغير العنوان حاليا إلى كراس للخط).

بدون معلم أو عامة تلاميذ المدارس. وقد حدّد جمال الخط بأنه يتوقف أساسا على القلم الذي يكتب به. ولا شك أن قسما كبيرا ممّن يعنون بالخط العربي كان من أولئك الذين تعلّموا الخط بهذا الكراس أيام دراستهم الابتدائية أو الثانوية، وهم اليوم في تونس نخبة نيّرة من الشباب والكهول لهم خبرة بالخط العربي وفنونه وأنواعه وخاصية كل نوع خطي ومرجع كل لون ولأي جهة ينسب ويعود. ويتوقع أن يكونوا خليفة لأستاذهم الخماسي وامتدادا لروحه. ويشارك بعضهم خارج الوطن في مسابقات دولية للخط في استانبول والعراق والمغرب للحصول على مكافآت وجوائز تقديرا لهم على حذقهم ومهارتهم ومعرفتهم الجيدة للخط، بل وصل الأمر إلى إعداد أطروحات جامعية في تونس حول الخط ودراسات عليا لنيل شهادات الكفاءة في البحث والتعمق في البحث وهو مجال جديد من شأنه أن يدعم المدرسة التونسية في البحث الخطي[15].

لقد كان الخماسي أحد المبدعين الذين أثمر إصراره فأصدر مجموعة كراريسه الخطية «المنهج الحديث لتحسين الخط العربي» كخلاصة لتجاربه الفنية والتراثية. والذين يعرفون الخماسي من تلاميذه وزملائه في الدراسة بالزيتونة يعرفون أنّه

15) الحبيب بيدة أعدّ بحثا جامعيا بعنوان (فن كتابة وزخرفة المخطوط القرآني) شهادة التعمق في البحث 1980.



• لوحة بخط الثلث والنسخ (27 x 61 سم)
• مصطفى عبد الحليم أوزيازيجي
• (1315 - 1384 هـ / 1898 - 1964 م)
• كتاب «فن الخط». لوحة 180

كان يعيش الواقع ويتفاعل مع الخط في حلقات الدروس، في المحاكاة أولا ثم الابتكار والتجويد ثانيا. وقد حوّله كل هذا إلى مثال ونموذج لأنه جمع بين المهارة والموهبة، بين خصوبة الخلق والثقافة، بين الخط كفن وعلم وبين التدريس والتأطير.

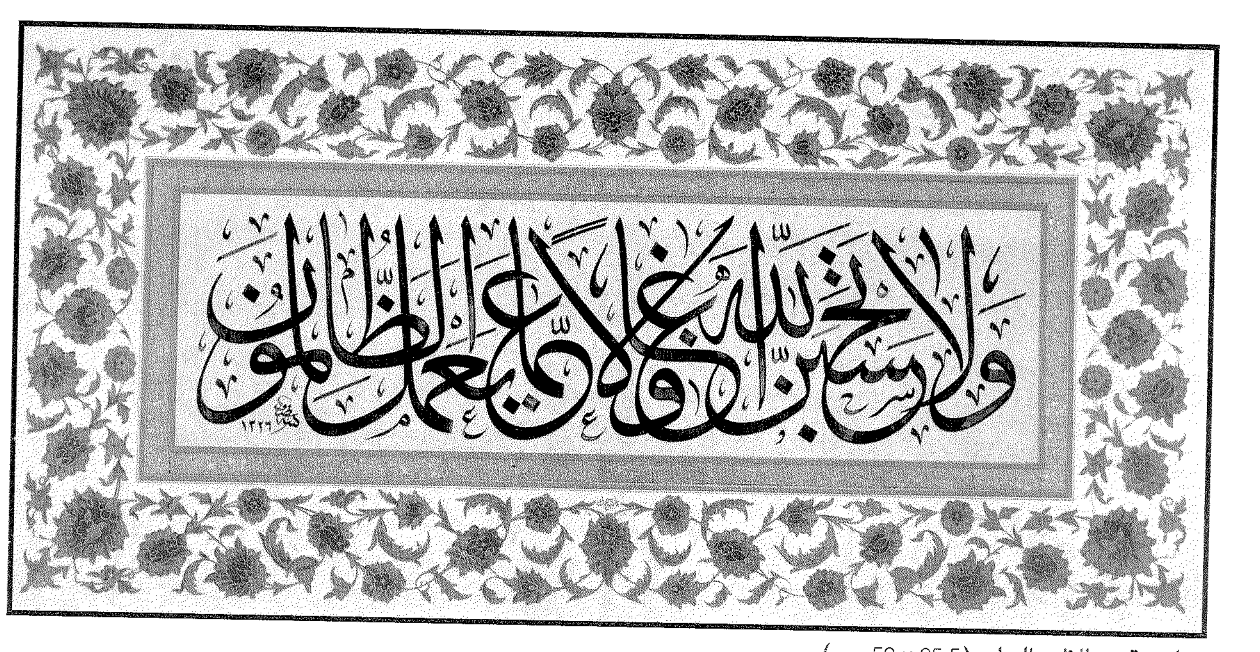
12 - الكراس الخطي التعليمي في تونس

أدى إقحام مادة الخط العربي في البرامج للتعليم[16] الابتدائي والثانوي والترشيحي الى احتياج التلاميذ إلى زاد يعين الدارسين. فكانت الكراريس إحدى الوسائل الفاعلة التي اعتمدها مدرسو الخط لتعميق وترسيخ العناية بالخط العربي لدى التلاميذ. وتخضع الكراريس التعليمية أساسا للجنة اختيار في صلب الوزارة ويُراعى في محتواها العام وفي مراحلها : تدرّجها وتلاؤم تلك العناصر مع القدرات الذهنية والعمرية والمعرفية التي يجب أن تتوفر فيها، وذلك لنشر الوعي الخطي وإصلاح التشويه في كتابات التلاميذ وأخيرا تكوين خطّاطين قد يحترفون الخطاطة فتتزين بخطوطهم المحلات التجارية والادارية الحكومية والإعلانات في الصحف وقاعات التعليم وقاعات الجلوس ولافتات الإشهار والأختام.

(16) النشرة الرسمية لإدارة التعليم العمومي (ديسمبر - جويلية 1947 وجانفي 1950 وكذلك برامج ترشيح المعلمين 1950).



● من مجموعة مركز الأبحاث للتّاريخ والفنون والثّقافة الإسلامية باستانبول (إرسيكا)
● كتيّب «أيام الخط العربي»



● لوحة من الثلث الجلي (25,5 x 50 سم)
● الحاج محمّد نظيف بك
● (1262 - 1331 هـ/ 1846 - 1913 م)
● كتاب «فن الخطّ» - لوحة 178



- من مجموعة مركز الأبحاث للتّاريخ والفنون والثّقافة الإسلامية باستانبول (إرسيكا)
- كتيّب «أيام الخط العربي»

يجري التركيز أولا في دروس الخط على النسخي (في التعليم الابتدائي) بصفة خاصة ثم يتسع مجال الاستعمال والتدريب إلى الأنواع الأخرى في دور المعلمين إلى بقية الخطوط الأخرى واستعمالاتها ومدارسها وأعلامها. وقد يختصر التكوين اليدوي إذا كان التلميذ قد تعلّم بالكتّاب على مؤدب يحذق الخط بقلم القصب فتلقى الأصول الجمالية الأولى للحرف العربي والكلمة المعبرة إذا كان خط المؤدب جميلا وواضحا وخاصة الخط المغربي الأصيل البيّن الذي كان سائدا في جميع الكتاتيب والذي كُتب وتكتب به جميع المصاحف الخطية المتداولة قبل انتشار الطباعة الحديثة. ولو حصرنا لائحة في الخطاطين الممتازين قبل تقنين فن الخط وتعليمه رسميا في المدارس الحكومية والأهلية الخاصة لوجدنا أكثرهم انحدر من الكتّاب وهي المدرسة الأولى. وفي هذا المجال يمكن حصر لائحة أولية بما صدر من هذه الكراريس على مدى أربعين سنة والتي لم تروّجها الوزارة (إلاّ واحدة)، ولكن الذي ورد فيها معتمد أساسا في البرامج الرسمية (للتعليم الابتدائي والثانوي) دون الضغط على الجانب الفني فيها.

يأتي الخماسي على رأس القائمة بدون منازع بعد تدريس أصول الخط والبحث فيه وإنتاج عيّنات خطية متنوعة وشاملة

لجميع أنواع الخطوط المتداولة. وإنّ ما أنتجه الخماسي من كراريس ووثائق تعدّ المصدر الأصلي للثقافة الخطية في تونس وفي بقية أقطار الشمال الافريقي.

إننا نحتاج لكتابة سليمة واضحة قبل الكتابة الفنية ولن يتسنّى هذا إلاّ إذ كوّن الأستاذ المعلم الذي سينشر البذرة في تلاميذه ويخلق فيهم الرغبة الفنية التي تعطي ثمارها بعد الاختيار. وقد يؤول تطبيق الأمر الجمهوري في إحداث المركز الوطني لفنون الخط[17] إلى تكوين هواة الخط ومحبيه ومنحهم شهادة تؤهلهم لحمل لقب خطاط عن جدارة واستحقاق.

17) أمر رئاسي عدد 3669 لسنة 1994 مؤرخ في 8/ 11/ 1994 يضبط إحداث وتنظيم المركز الوطني لفنون الخط ضمن المعهد الوطني للتراث.

المدرسة الخطية التونسية

الأستاذ محمد المحجوب
عضو المجلس العلمي للمركز الوطني لفنون الخط (تونس)

شكّلت المدرسة الخطيّة التونسية في أواسط الثلاثينات بكلّ ما تضمنته من أسماء وعلى رأسهم المرحوم محمد الصالح الخماسي نهجا خطيا تونسيا قائم الذات فرض لونه في المنطقة المغاربية والعربية. ومن هذا المنطلق تصدّر المرحوم محمد الصالح الخماسي الطليعة فكان الفنّان ومهندس الحرف العربي بدون منازع قبل المرحومين محمد إبراهيم والسيد إبراهيم في مصر وكامل اليابا في لبنان وغيرهم ممّن حاولوا حمل مشعل الخط العربي.

وكان الخماسي يحلم ببعث مركز وطني لفنون الخط الذي رأى النور في عهد التحوّل وكان مؤشر خير لتطوير الفنون الخطية في البلاد المغاربية والعربية.

لجميع أنواع الخطوط المتداولة. وإنّ ما أ نتجه الخماسي من كراريس ووثائق تعدّ المصدر الأصلي للثقافة الخطية في تونس وفي بقية أقطار الشمال الافريقي.

إننا نحتاج لكتابة سليمة واضحة قبل الكتابة الفنية ولن يتسنّى هذا إلاّ إذ كوّن الأستاذ المعلم الذي سينشر البذرة في تلاميذه ويخلق فيهم الرغبة الفنية التي تعطي ثمارها بعد الاختيار. وقد يؤول تطبيق الأمر الجمهوري في إحداث المركز الوطني لفنون الخط[17] إلى تكوين هواة الخط ومحبيه ومنحهم شهادة تؤهلهم لحمل لقب خطاط عن جدارة واستحقاق.

17) أمر رئاسي عدد 3669 لسنة 1994 مؤرخ في 8/ 11/ 1994 يضبط إحداث وتنظيم المركز الوطني لفنون الخط ضمن المعهد الوطني للتراث.

المدرسة الخطية التونسية

الأستاذ محمد المحجوب
عضو المجلس العلمي للمركز الوطني لفنون الخط (تونس)

شكّلت المدرسة الخطيّة التونسية في أواسط الثلاثينات بكلّ ما تضمنته من أسماء وعلى رأسهم المرحوم محمد الصالح الخماسي نهجا خطيا تونسيا قائم الذات فرض لونه في المنطقة المغاربية والعربية. ومن هذا المنطلق تصدّر المرحوم محمد الصالح الخماسي الطليعة فكان الفنّان ومهندس الحرف العربي بدون منازع قبل المرحومين محمد إبراهيم والسيد إبراهيم في مصر وكامل اليابا في لبنان وغيرهم ممّن حاولوا حمل مشعل الخط العربي.

وكان الخماسي يحلم ببعث مركز وطني لفنون الخط الذي رأى النور في عهد التحوّل وكان مؤشر خير لتطوير الفنون الخطية في البلاد المغاربية والعربية.

المنطلقات

ولد الخماسي عام 1910 ، وضمن برمجة الزيتونة تمكّن من أن يعطي للخط العربي كمادة عملية وتربوية المكانة الجديرة به وعلى امتداد سنوات مكّن الطالبين للمعرفة من زاد على غاية من الأهمية، اعتمده تلامذة الخماسي في التدريس في الصفوف الأولى من التعليم الإبتدائي.

وبعد الزيتونة دعي للتدريس بالمعهد الصادقي ومدرسة الفنون الجميلة. ولا يزال الرسامون التونسيون يتذكّرون الإضافات الإبداعية الجديدة التي قدمها لهم طوال رحلته مع الحرف داخل مدرسة الفنون الجميلة بتونس.

والخماسي سخّر وقته وجدله الفني مع يومية «الجيب» و«الورقات الخطيّة» التي كان يصدرها من حين لآخر وهي التي أسّسها وبعثها الى الوجود عام 1945.

و«يومية الجيب» كانت جامعة شاملة ومعجما للثقافة العربية والمختصرة في العلوم الإنسانية والصحيحة.

وإلى جانب ورقاته الإبداعية الخطية أصدر الخماسي «كراسات الخط» الخاصة بالمدرسين في الصفوف الأولى من التعليم الإبتدائي. وعلى منوال السلف من المبدعين الخطاطين الذين خلدوا أسماءهم على جدران العمائر الإسلامية بالآستانة وأيا صوفيا وكربلاء وجامع أبي حنيفة النعمان والزيتونة وجامع

عقبة، تحرّك الخماسي في اتجاه الهندسة الخطيّة غير عابىء بالنظريات الكلاسيكية القديمة إلى أن دخل عمق الهندسة الخطية من الباب الكبير.

اعتماد هندسة العمارة كأسلوب في الفنون الخطيّة

إن المحلّل لأثره الفني «يومية الجيب» التي توقفت عن الصدور عام 1979 يلمس أن الخماسي أعطاها من وجدانه الكثير بعد أن خرج بها إلى الساحة الوطنية والمغاربية كمفكرة ثقافية رائدة اعتمدها المتعلمون وغيرهم في حياتهم المهنية، مفكرة اقتصادية وثقافية وعلمية وتربوية وخطية منطلقها الإبداع في خطوطها والزخرفة في مكوّناتها. كما أنّ الدّارس للنماذج التي قدّمها يلمس أن الرّجل توخى في مشروعه الإبداعي طرائق الوزير الخطّاط ابن مقلة الذي أعطى للخط العربي مكانته في عزّ التاريخ العربي. وانتهج أساليب الحافظ عثمان فيما بعد ودفعه توقه إلى التجديد إلى تطوير النَّسْخ الخطي هندسيا لكي يتكامل الخط مع فنون العمارة.

الخطّ العربي يتحدّى الأبجديات الرمزية القديمة

ففي قديم الأزمنة كانت الكتابة تصورية، هنالك الرموز ولا غيرها للتخاطب. خلال الفترة اللوبية بتونس ابتدعت أبجدية ظلت إلى يوم الناس هذا اللغز المحيّر. إن المبحر في رموز هذه الكتابات القديمة يلمس أن العين الباكية تدل على الحزن والضلوع

البارزة تدل على المجاعة ويتأكد من أن القدامى كتبوا برمزية صعبة التحقيق في حين أن الخط العربي انطلق ليكشف رمزية الرمزيين وليصل الأصقاع عن طريق الفاتحين.

وتحت حكم الأمويين بالشام والأندلس والعبّاسيين ومن جاء بعدهم والأغالبة والحفصيين والعثمانيين ازدهرت الفنون الخطية، فبرزت مدرسة عبد الله زهدي والحافظ عثمان ومحمد ابراهيم ومحمد الصالح الخماسي، وتنوّعت الخطوط العربية بعد أبحاث دقيقة لتقدم لنا الكوفي والديواني بكل أنواعه والثلثي والنسخي والرقعي والمغربي والأندلسي. وبداخل عمائرنا الدينية، الزيتونة وجامع عقبة، وبداخل مدارسنا التاريخية، السليمانية والباشية، نتأكد من جدلية الحوار الخطّي بين الخطاطين وأعمالهم المنجزة الخالدة.

نظرية خطيّة تونسية جديدة

إن الخلاصة التي نستنتجها من مسيرة محمد الصالح الخمّاسي أنّه شقّ طريقه بثبات وتغلّب على الصّعاب وعرف أسماء أثْرَت دائرة ثقافته الخطية مثل المرحومين حسن حسني عبد الوهاب وبيرم التونسي. وبذلك قدّم نظريته الخطيّة الجديدة التي من خلالها تمّت المصالحة الخطيّة مع سائر الفنون التشكيلية،

ومن خلالها اعتبر الخطاط فنانا تشكيليا بعد أن استمرّت القطيعة حقبات من الزمن.

ورحلة الخمّاسي (الذي توفي سنة 1992) اقترنت برحلة تلامذته : المرحوم الحبيب بن عيّاد والمرحوم محيي الدّين شيبوب ومحمّد المحجوب ومحمد المنوبي بلحاج وعمر العشير وغيرهم ممّن لازموا الراحل الخماسي وكوّنوا مفردة خطية إبداعية منطلقاتها التناغم مع الهندسة المعمارية التونسية، لأنّ الخماسي اخترع لبناء الآثار الخطية الزوايا الهندسية وهو بحق مهندس الحرف العربي. وقد لمست في زواياه الهندسية صدق التمشي التقني الخطي الموصل إلى الآخرية الإبداعية.

بين محمّد إبراهيم المصري ومحمد الصالح الخماسي التونسي وتلامذته تواصل إبداعي

وداخل المحيط الذي نشأ فيه الخماسي وتعلّم وعلّم برزت عديد الأسماء التونسية مثل الأستاذ البشير العريبي، كما برزت في الجانب الآخر من الخارطة العربية أسماء تميّزت بحسّها الفني وثقافتها الفنيّة الجيّدة مثل الأستاذ الخطاط محمد إبراهيم الذي أسّس بالاسكندرية مدرسة تحسين الخطوط العربية. وقد لازمت هذا المبدع المصري سنوات عن طريق التحاور التطبيقي في

الميدان الخطي، وكان خير مدعّم لجيل الروّاد من المبدعين التونسيين القلة. وفي حين نجح الخماسي وقام ببعث شعبة عليا للخطوط العربية بمدرسة الفنون الجميلة في الستينات وكانت نظرته الجمالية الخطية استشرافية، تمكن محمّد إبراهيم من إدخال البعض من خطوطه إلى تونس ليسهم بها في تجميل المعالم الدينية. ورغم هذه المنافسة الفنية الشريفة ترك الخماسي وتلامذته بصماتهم داخل أبواب العمارة الدينية وبالخط الكوفي القديم...

التّجاوز والإضافة

إنّ الحديث عن المدرسة الخطيّة التونسية يجرنا إلى الحديث عن معاصري الخماسي : المرحوم الصّادق الصّدقاوي أستاذ التاريخ والخّط والمرحوم أحمد المختار الوزير الذي درس الخطّ بمصر ودرّسه بمدرسة ترشيح المعلمين بالمرسى. والحديث يمتد إلى روّاد المدرسة الخطية المصرية والعراقية، لكنّ الخماسي الاستشرافي في الفنون الخطية تجاوز المألوف ليحرك الأحرف وليجعل منها علامات مضيئة في التراث الثقافي والحضاري العربي الإسلامي.

فقد يبدو للباحثين في علم الجماليّة الإسلامية من خط وزخرف أنّ الخمّاسي شكّل العنصر المطوّر لهذين الفنين وأدخل

إضافات «زُخرفية» جديدة واستنطق هندسة الحرف قبل البدء في الإنجاز وحاور اللون المستعمل ليصل إلى مفردات «ثقافيّة/ خطّية» متطوّرة مستمدة من الروح الأكاديمية للخط العربي.

والخط في النهاية هو هندسة روحانية بآلة جسمانية على حدّ قول «ياقوت المستعصمي». والخطّ أصيل في الروح وإن ظهر بحواس الجسد على حدّ قول «الفارابي». وهو ما يؤكد الجانب الروحاني في إبداعات الخماسي الخطية.

المدرسة الخطية التونسية ذاكرة للإبداع الفني

إن المدرسة الخطيّة التي رفع لواءها المرحوم محمد الصالح الخماسي والتي نجحت في إشراقة المفردة الخطية التونسية حققت اليوم التواصل عن طريقنا وعن طريق البعض من تلاميذه بعد أن خرج الحرف العربي من الدائرة التقليدية الضيقة ليصبح «مفردة ثقافية/ تشكيلية فنية» معاصرة، ذلك أن اسم الخماسي سيظل الرمز مثل أسماء أسلافه من عباقرة الحرف العربي الذين جمّلوا وتركوا أروع الإبداعات الخطية ضمن جداريات خزفية عملاقة، في اسم المراكز الحضارية بتونس والقاهرة ودمشق وفاس والجزائر واستانبول وبعديد المعالم الدينيّة بأهم مدن

الشرق الأدنـــى. وأهم انجاز تركه الخمـاسي ـ وقد لا نستـوفيه حقـه ـ بعثـه للـزّوايا والمثلثات واعـتماده الـهنـدسة داخل فـضاء اللوحة، وهو سرّ نجاحه.

ولأهمية الخط العربي ما قاله «بيـكاسو» أحد عمالقة الرسم في القـرن العشريـن وهو اعتـراف ضمنـي بقدسيـة وهندسـة الخط : «. . . إن أقصـى نقطة وصـلت إليـها في فـنّ التصويـر، وجدت الخط العربي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد».

وبالرغم من الفراغ الذي تركه مـهندس الحرف العربي المرحوم محـمد الصالـح الخماسي الـذي كان طوال حيـاته عنوان إشـعاع الخط العربـي عن طريق جديذه السـنوي فإن قلة القلـة من تلامذة الخماسي تظل في مواقعها الإبداعـية تعمل من أجل نحت المفردة الخطيـة الإبداعية المتطوّرة. وفي الـعمل الخطـي الفريد مـن نوعه على صعـيد العالم العربـي الذي أنجزه الأستاذ الخطّاط الـصحفي محمد المحـجوب خلال ماي 1999 خير تأكيد عـلى بلاغة المفردة الخطية، خاصـة إذا انطلـق من قواعـد هنـدسية مـعماريـة. وقد شكـلت الـلوحة : «الـرئيـس زين العـابديـن بن علـي» النـموذج الفـريد للـطغراء الـتونسـية المـتحرّرة مـن كل المفـردات الجمالـية للطغراء العثمانية.

الخلاصة

إنّ المدرسـة الخطـية التـونسـية التـي عمـل من أجلـها المـرحوم الخمـاسي بدأت في إعـطاء ثمـراتها الإبـداعية، سواء مـن طلبـته المتـخرّجين من مـدرسة الفنـون الجميـلة أو من طلـبته المبـدعين. وأعتـقد أنّ مُسـتقـبل الجمـالية الخـطيّة الـتونسـية سيـشهـد خلال العشرية الثـانية من التحوّل وفي الألفية الجديـدة إشراقة حضارية باعـتمـاد السجـاد والخزف والـرخام وبـإنجاز الجداريـات الخطـية العـملاقة داخل الـبعض من مـعالمنا الـدينية عـن طريق مشـاريع إبداعية خطية تشرّف المدرسة الخطية التونسية.

جمالية الخط العربي بوصفه
فنا إبداعيا

الدكتور عفيف بهنسي
(سورية)

1 ـ التاريخ والهوية

تحدّث كثير من المؤرخين عن الخط العربي من خلال مراحل تكوّنه على يد كبار الخطاطين أمثال ابن مقلة وابن البواب(1)، لكن هذه الدراسات قد غيّبت جمالية الخط وراء وهج أسماء الخطاطين وبلاغة القواعد التي وضعوها للخط الحسن، دون أن يساعدنا هذا العرض التاريخي ـ رغم جديته غالبا ـ على التعريف بجمالية الخط العربي بنظرة نقدية شمولية. ثم إن الخط العربي ومنذ بداية نشأته ككتابة، استمر عند المتلقّي حاملا للمعنى والدلالة. وكان الهم المعرفي عنده هو الأساس،

وحتى عندما ظهر الهم البنائي للكتابة، بدءا من المرحلة قبل الفنية، وفي المرحلة بعد الفنية، كان قصد هذا الهم تجويد الشكل زلفى لكرامة البيان القرآني(2).

ومع اعترافنا بالهم الدلالي محمولا على هيكل النص المعرفي، فإن هدفنا الأول من هذه الدراسة أن نتوسع في البحث عن الهم الجمالي في النص التشكيلي للكتابة، سعيا وراء تأسيس جمالية الخط العربي، بوصفه فنا «إبداعيا»، عبّر عن عبقرية العرب والمسلمين التشكيلية، وكان واحدا «أصيلا» بسبب دلالته الخطابية الموحدة، ومتنوعا بسبب طبيعته الإبداعية.

ولكن السياق التاريخي لن يكون معزولا عن دراستنا، بل سندخل إليه من خلال تطور النص الخطي. فالتاريخ هو الساحة الزمنية التي حملت أنماط الخط وتعدديلاته التي ستبقى أمثلة على خاصية الإبداع في الخط العربي.

ويبدأ هذا السياق التاريخي من نقطة التلاحم بين الشكل الكتابي والمضمون الخطابي، ليمر بمرحلة الاستقلال مع التجاور، ثم بمرحلة الاستقلال الكامل. هكذا يصبح التاريخ فضاء لبحث جمالية الفن، منذ أن كان الخط علامة رمزية تصويرية تحمل دلالة المعنى، مرورا بالكتابة المسمارية التي انتشرت في بلاد الرافدين وسورية منذ فجر التاريخ، أو في الكتابة الهيروغليفية المصرية التي ظهرت قبلها حيث كانت

الصورة أكثر أهمية من المضمون الدلالي، بل كانت الهيروغليفية والمسمارية تشكلان حيزا «جماليا» في بنية العمل الفني، صورة أو تمثالا.

وعندما ظهرت الأبجدية، توضحت صورة المعنى وأصبحت تركيبا عقليا ميكانيكيا، كما أصبحت صورة فنية متماسكة ما زلنا نعجب بجمالها قبل فك رموزها(3).

لقد أدى استعمال الكتابة الأبجدية إلى ظهور دلالات متزايدة كان لها الفضل في نشأة الثقافة ونشر المعرفة، بسبب قابلية الحرف في تركيب عدد لا نهاية له من الكلمات. ويقر العالم كله بعبقرية الإنسان العربي الأول الذي اكتشف الأبجدية في سيناء وجبيل وأوغاريت، منذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد. ويقر أن هذا الحرف انتقل بعد ذلك غربا لتكوين الحرف الإغريقي واللاتيني(4)، كما تطوّر في منطقته لتكوين الحرف النبطي والآرامي والعربي المتداول، والذي عرفنا آثاره في بلاد الشام منذ القرن الثاني الميلادي(5).

وكان بعضها قد اتخذ سمتا جماليا بدائيا، ولم يلبث أن تأكد في مكة والمدينة بعد الإسلام، وتطور فنيا في العصور اللاحقة في أكثر الأمصار.

لقد رافق نمو الخط العربي حوار حميم بين الدلالية البلاغية والبلاغية الجمالية، ويعود الفضل الأول في ازدهار الخط إلى

نساخ القرآن الكريم الذين تباروا في تكريم الآي القرآني بصياغة بديعة للنص الخطي، بلغت كمالها في مصاحف ما زالت شاهدا حيا لم يغب عنا، مثل مصحف ابن البواب بقلم الثلث والنسخ(6)، ومصحف الحاضنة المنسوب لعلي الوراق 1019م بالخط الكوفي المشرقي(7)، وهما شاهدان مصحفيان على أقدم وأروع ما أنجزه النساخ الذين وضعوا أسس النسبة الفاضلة(8) في جمالية الخط العربي.

وبعد أن استقر النص الخطي القرآني بقلم النسخ عامة، والثلث أحيانا، وبلغ الخط الكمال الجمالي على يد ياقوت المستعصمي ثم ابن الشيخ(9)، انصرف سعي الخطاطين لنقل النص الخطي الذي نراه قديما في الالتزام البياني في كتابة المصاحف، ليصبح التزاما إبداعيا في تخطيط آيات من الكتاب، على ألواح مستقلة أو مرتبطة بالعمارة(10)، أو مرقشة على الفنون التطبيقية الاستعمالية، من قناديل زجاجية إلى أوان معدنية أو فخارية، إلى أثاث مسجدي أو مسكني، وانتشرت مزدهرة في جميع أنحاء العالم الإسلامي. وتحفل المتاحف الإسلامية العالمية بروائع هذه الفنون.

ونستطيع القول إن الخط العربي، على الرغم من تداوله خارج حدود نسخ المصاحف بقي مرتبطا بالمضمون القرآني غالبا، مما يجعل هذا الخط فنا مقدسا إسلاميا، أي أن الخط العربي الذي

بقي مجاورا ومنحازا للبيان القرآني، حمل الطابع الديني. ولأن الكتاب عربي البناء والمضمون والتاريخ، وقد أصبح مرتبطا عضويا باللغة العربية، صار الخط أيضا فنا قوميا متميزا عن غيره من الخطوط التي اعتمدت بناء هندسيا مجردا ولم تبن على أساس الفكر الجمالي(11).

ولأن الخط العربي فن إبداعي ـ وهذا ما نحاول تأكيده ـ فإن ما يهمنا تقريره أيضا أن هذا الإبداع يدخل في صميم تكوين الفن العربي (الخط والرقش العربي Arabesque). فقد سار الخط بجوار الرقش دائما، فكان الخط المُزوَّى قرينا للرقش العربي الهندسي، وكان الخط اللّين قرينا للرقش النباتي(12).

2 ـ الخط العربي بين الشكل والمضمون

لقد بدا الخط العربي خارج دفتي المصحف الشريف، فنا تشكيليا عربيا يمكن قراءته من خلال مفهومه الإبداعي الجمالي، وليس بوصفه مجرد صياغة لبيان قدسي أو أدبي، ولكن ليس الأمر سهلا. فما زال عزل المضمون عزلا حاسما عن النص الخطابي من إشكاليات الإبداع، إذ ليس من فن بلا مضمون أو بلا وظيفة، ولم يتخل الخط العربي عن وظيفته الدلالية إلى وظيفة جمالية مجردة، إلاّ في أعمال الفنانين الحديثين، كما سنرى.

وما فتىء أي نص إبداعي مؤلفا من شكل ظاهري ومن مضمون معنوي. وإذا كان علم الجمال قد أفرد أكثر أبوابه لعلاقة المضمون بالشكل، ولسيطرة الواحد على الآخر في الفن، فإن الخط العربي لم يتخل حتى الآن عن وظيفته المزدوجة وطبيعته المتآصرة بين الشكل والمضمون.

إذ لا بدّ من التذكير أن المضمون الخطابي لا يخرج عن الإبداع، فكما أن الخط يتآصر مع الفنون الإبداعية كالموسيقى والعمارة والتصوير، فإنه كذلك يتآصر مع أجناس أخرى، يدخل في ذلك الخطاب الأدبي شعرا أو نثرا. ولقد ظهرت مذاهب فنية حديثة، تؤكد أواصر الفنون مع الآداب، كالدادئية والمستقبلية والمفهومية Conceptual. كما أكدت الدراسات السيميولوجية هذه العلاقة، مما يفيدنا في الكلام عن التآصر البنيَوي بين الشكل والمضمون، والذي يتجلى في الخط والرقش، وهو الفن التشكيلي العربي المنوط ببلاغة الإيمان والصبوة، لتعبير عن مفهوم الواحد، بينما يبقى الخط منوطا ببلاغة التعبير عن كلمة (الواحد) التي تمثلت باللسان العربي البليغ.

وقد يخرج الخط عن إحداثيات (الشكل والمضمون) إلى بعد شكلي وحيد، لكن هذه الواحدية الشكلية ما زالت حتى الآن بعدا «نظريا» ميتافيزيقيا وليست بعدا جماليا استطيقيا(13).

ولئن كان الخط العربي يرسم صورة الكلمة والفن التشكيلي يرسم صورة الشيء، فإن الصورة تبقى متجاوزة الكلمة والشيء في الخط والتشكيل ومنسجمة مع طبيعة الأثر الفني الذي ينزع للتحيّز إلى ذاتية الفنان، متجنبا خضوعه لموضوعية الكلمة بذاتها أو الشيء بذاته.

وبكلمة أخرى نقول مهما افترق الخط عن الفن في كون مضمون الأول هو الكلام، ومضمون الثاني هو الشيء، فإن الصورة تبقى في الخط والتشكيل نصا فنيا بذاته، يخضع لجميع مقومات النص الفني وعناصره.

3 ـ العناصر الفنية في الخط العربي

الأبحاث الجمالية التي تتحدث عن عناصر الفن لم تتناول الخط في الغرب، لأنه لم يرق إلى مستوى الإبداع، بل بقي شكلا مزوّقا مخدوما للوظيفة الدلائلية فقط وليس من فيلسوف جمالي تناول الخط في الغرب كنص إبداعي.

أما الكتّاب العرب والمسلمون، فلقد اعتبروا النص الخطي الصيغة الجمالية العربية الأساس(14)، وتبعهم في ذلك بعض المستشرقين فجعلوا الخط العربي منطلقا للحديث عن العبقرية التشكيلية عند العرب المسلمين(15).

ومع ذلك فإذا عدنا إلى عناصر الفن التي تناولها الجماليون منذ كانط وهيغل وحتى بومغارتن وبايبه وأدرنو، فإننا سنراها

مطابقة لعناصر الخط العربي. ونلخص هذه العناصر بالخط واللون والكتلة والحركة والانسجام.

لقد درس الخط المجرد في جميع أشكاله، المستقيم والمنكسر والمنحني، من خلال الرياضيات الاقليدية والفيثاغورية في الغرب. وكانت أبعاده عقلانية تعتمد على العلم لا سيما علم البصريات Optique وعلم المنظور Perspective. أما في الفكر العربي، فإن الخط ينشأ عن نقطة أزلية، وتتواصل النقاط لكي تشكل مسار الوجود ضمن نطاق منكفىء ليعود إلى النقطة الأزلية، راسما دوائر لا حصر لها تشكل كرة الكون التي صدرت عن نقطة بداية الوجود. ومن مرتسم الكون كانت الدائرة التي استوعبت جميع الأشكال الهندسية الأولى، المثلث والمربع والمخمس(16) والتي استوعبت بدورها أنماط الخطوط العربية، فبدا المثلث إطارا للثلث والنسخي، والمربع المائل إطارا للرقعي، والدائرة سمة الديواني، والشكل البيضي طابع خط التعليق. إن دراسة ميزان الخط التي قدمها ابن مقلة، توضح بجلاء علاقة كل حرف من الأبجدية العربية بأحد الأشكال الكونية الأولى، فالدائرة أساس تكوين الأحرف ح، ق، ي، ن، ع، ونصف الدائرة يتجلى في تكوين س و ص، وربع الدائرة في ر، و، والمثلث في د، ف، ل، والمربع في م،

لا. . . .(17)، وما زال الخط المستقيم المجرد في حرف الألف معبرا عن الواحد، وهو أول حرف من اسم الجلالة (18).

وفي نطاق اللون بدت النظريات الغربية التي تتحدث في البصريات وفي ألوان الطيف كافية لجعل اللون مسألة علمية محضة، درست فيها مشاكل التضاد اللوني والتدرج والشيت Nuance. ومع أن ابن الهيثم كان أبرز من تحدث في البصريات، فإن ألوان الطيف لم تدخل عالم الجمالية الإسلامية والخط والتذهيب، بل هي ألوان الشمس، اللون الذهبي والأصفر، وألوان السماء، الأزرق والزبرجدي. وهي ألوان كلية وليست ألوانا جزئية تحليلية، ومع ذلك فإن المنمنمات والمرقشات قد استوعبت أكثر الألوان انسجاما وتعبيرا، بعيدا عن علم الضوء وقواعده. ولكن ما قدمه المستعصمي من تناغم بين الزخرف والتشكيل ومن تناغم لوني بين الأحمر والأخضر أو بين الأصفر والبنفسجي، يذكر بدائرة نيوتن وبالتضاد اللوني. ويختلف مفهوم الكتلة في الصورة عنه في التمثال، فالصورة لا ترى إلا من زاوية واحدة(19) أما التمثال فإنه يرى من جميع الجهات، وتختلف كل رؤية عن غيرها كليا. وتتجلى الكتلة أصلا في العمارة، ولكنها تخضع لشروط الهندسة والبناء، وتتكوّن الكتلة في الخط وفق معايير نسبية لا حد لتنوعها، مما يعزز الصفة الإبداعية في الخط العربي ويجعله مميزا عن غيره من الخطوط. فالخط الغربي يفتقر إلى قابلية التعبير الإبداعي، ولم يدخل في

نطاق الفن الغربي، إلاّ ضمن محاولات بعض المصورين الحداثيين(20).

على أن الكتلة في الخط العربي لم تكن جامدة ومع طبيعتها الساكنة فهي متحركة كما يقول الصولي(21) ولكن حركتها بصرية وليست ميكانيكية(22). هي حركة متجذرة عضويا في بناء النص الخطي، لا سيما عند تضافره لتأليف تكوين. عندها تتجلى حركية الكتلة الخطية من خلال التناغم بين النص والفراغ، ومن خلال الحوار بين الأشكال، وبصورة عامة من خلال منظور موسيقي ترسمه الحروف في فضاء الورق.

ويفسر أبو حيان هذه الحركية بقوله: «الحركات إذا تمثلت بالحروف، والحروف إذا اندفعت بالحركات كانت الصورة الخطية(23).

وتتجلى الموسيقى من خلال هذه الحركية كما يقول أبو سليمان السجستاني، بل إننا لنرى في علامات التزيين(24) التي تنضاف إلى النص الخطي، علامات موسيقية، حتى أننا نسمع أنغاما من خلال قراءة أعمال بعض الخطاطين، ومثالنا لوحة «والله خير حافظ» لعبد العزيز الرفاعي، ونصغي من خلال التكوين الخطي إلى النغم مع انسياب الحروف ونحدس بالترجيع الصوتي في ترتيب وتنسيق الحروف المتشابهة، وبالتوافق (الهرموني) في إحكام العلاقة بين الحروف والنقاط والعلامات مما

نراه في الخط الديواني عند هاشم، والخط الرقعي الديواني عند محمد عزت وفي الخط السنبلي الذي ابتكره عارف حكمت (ت سنة 1903 م). وفي الكوفي الأندلسي نسمع إيقاع الموشحات.

والإيقاع في لعبة الفراغ يبقى من أهم ميزات فن الخط العربي، ولأن العلاقة بين النص الخطي والنص الخطابي علاقة عضوية، فإن موسيقى اللغة العربية وجرسها تتجلى في صيغ الخط، مما يجعلنا نسمع هذه الموسيقى من خلال جمالية الشكل الخطي. ولا يمكننا أن ننسى دور علم التجويد في بناء موسيقى النص الخطابي القرآني، هذا التجويد الموسيقي الذي يتماشى مع التجويد الخطي.

وأخيرا يرى أكثر الجماليين أن عنصر الانسجام يكفي وحده تعريفا للجميل، وما زلنا حتى اليوم نسمع تعاريف للجمال لا تخرج عن مفهوم التوازن والتناسب والتكامل والانجسام، إن في التشكيل أو في الموسيقى أو العمارة. وفي الخط يؤكد المفكرون العرب من أمثال الجاحظ والتوحيدي وابن خلدون على الانسجام تعريفا للجميل والحسن. وكان الخطاط قطبة المحرر في العصر الأموي أول من جعل الانسجام قاعدة لجمالية الخط العربي.

4 ـ الخط العربي بين الموهبة والدربة

في بداية البحث في جمالية الخط العربي لا بد من التمييز بين النص الخطي الإبداعي، والنص الخطي النقلي. والنص الخطي

يذكرنا بالمحاكاة والمشابهة Mimesis في الفن التشكيلي وما أثير حول هذه القضية من جدل منذ عهد أفلاطون وأرسطو. والمقصود بالمحاكاة في الفن التشكيلي نسخ الطبيعة والأشياء نسخا أمينا. ولكن تختلف درجة المشابهة من النقل الحاذق الدقيق إلى النقل مع التدخل الذاتي الذي تمادى أحيانا حتى وصل إلى التحوير. وتختلف المحاكاة في الخط اختلافا بينا. ذلك أن الخط لا ينتمي إلى الواقع والطبيعة منذ أن هجر الهيروغليف وصار نصا (مونوغرافيا) مرتبطا عضويا بالدلالة. فالمحاكاة هنا تقع في نقل النص من نص آخر. ويتحدث نقاد الخط العربي عن محاكاة الأساليب السابقة وهم يعيبون ذلك، إلا عندما يكون النقل لممارسة الدربة والتعليم، وعندها وللأمانة يقترن اسم الخطاط مع اسم الخطاط المنقول عليه عند التوقيع. وكثيرا ما كان الخط المنقول يكتب بحبر غير ثابت كتجربة عارضة للتمكن من ميزات أسلوب الشيوخ. وكان خط ابن الشيخ حمد الله الأماسي ممثلا للمحاكاة والنقل التعليمي.

وفي كتاب «صبح الأعشى»(25) يناقش القلقشندي قضية المشابهة والتقليد، فيرى الأخذ عن الشيوخ ضرورة لازمة لكي تتكوّن لدى الناقل «ملكة لكثرة مشقه واستمراره ودوامه». وبكثرة دوام الصنع تكون جودة المصنوع هو الحال في جميع الصناعات أي (الفنون)، ولكنه يعود ليقول إن كثيرا من

أصحاب الخطوط «قد كتبوا طبعا دون التوقيف من أحد على طريقة من طرق المحررين»(26).

إن العناصر الإبداعية المشتركة بين الفن والخط لا تمنع الحديث عن دور العلم والتعليم ولا سيما في تكوين الخط. فالقاعدة والقانون الذي يحكم النص الخطي قد يوقع الخط في شبهة انتسابه إلى العلم، ولكن لا بد أيضا من تذكر انزلاقات الفن الكلاسيكي العديدة باتجاه القاعدة والقانون والنظام، كأنظمة الفن الكلاسيكي الثلاثة التي لم يخرج عن نمطيتها خلال ألف عام(27). كذلك سيطرت النسبة الفاضلة على جمالية الخط العربي، حتى أشكل على الجمالي الإسلامي تحديد ماهية الخط. ولكن التكوين والتركيب في بناء النص الخطي كثيرا ما أنقذ نظام الخط من حدوده الحصينة ليطلقها في رحاب كتلة التكوين حرة، تشكل صيغة ذاتية إبداعية متجاوزة النمطية والقاعدة. وهذه الذاتية التي تتجلى في أعمال كثير من الخطاطين الشيوخ، كانت سبيلا لتجاوز القاعدة لحساب الجمالية. ونظرة متأنية على أعمال المستعصمي (ت سنة 1298 م) وحمد الله الأماسي (ت سنة 1520م) وهاشم البغدادي (ت 1876 م) وممدوح الشامي (ت سنة 1919 م) وسيد إبراهيم المصري (ت سنة 1916 م) تؤكد لنا أن النسبة الفاضلة، لم تكن إسارا يحد من موقف جمالي ذاتي يؤكد فنية الخط ويبعده عن صيغة النظام. حتى في الخط

الكوفي، فإن لوحات مصحف الحاضنة لعلي الوراق تضاهي بفنيتها أي لوحة فنية من مدارس الحداثة التي انفصلت عن الواقع والقواعد.

ولقد بدت الحرية بوضوح في الخطوط المعروفة بأسماء الشكستة والسياقت والسنبلي وفي الخط الصيني بل والمغربي، وكذلك في صياغة البسملة وفي صياغة الطغراء(28).

ولكن ليس من جدل أن إنتاج النص الخطي يخضع لشرطين أساسيين، الموهبة والدربة.

وتبدو الموهبة أحيانا حالة عبقرية، ولكن الخطاط لكي يتحقق عبقريا لا بد أن يسير في طريق الدربة الطويل، تحدوه قاعدة ينطلق منها أو مدرسة يكتسب من تجاربها لكي يجعل عملية الإبداع ممكنة، كما يقول كانط، والعبقرية جهد طويل.

وتنزع الموهبة بطبيعتها الخلاقة إلى تجاوز القاعدة، وتكثيف الدربة لتكوين الأسلوب الذاتي. ونادرا ما نرى من الخطاطين أو من الفنانين من حدد أسلوبه قبل أن يجتاز مشوار الممارسة القاعدية، متفيّئا بتجارب الخطاطين الآخرين وأساليبهم (29).

ولكن هل تشكل هذه الأساليب نموذجا ومسارا حديا، أم أنها تشكل تراثا؟ في الحالة الأولى يستمر الخطاط تلميذا تابعا يكرر الأساليب السابقة وفق قاعدة ثابتة محددة. وفي الحالة الثانية يرى الخطاط في أساليب الآخرين هوية الفن أو الخط فيعيش في

مناخها متابعا طريقه في خلق أسلوب جديد يزيد هذا التراث غنى.

والتراث عامة ليس ايديولوجية إرغامية قمعية، وليس تقليدا يمارس بحكم العادة أو بحكم الوظيفة لإرضاء ملكة التذوق أو ملكة النقد والحكم، بل هو مؤسس لملكة الإبداع وليس مجرد مصوّب لحدوس الحكم الجمالي والنقد الفني. هنا يبدو بجلاء الفرق بين النمذجة في الخط، التي قد تقدم لنا صيغا ونصوصا تتمتع بالحذق والمهارة، حيث القصد من النمذجة خدمة الموضوع كما هي في خطوط الحاسوب وبين الإبداع في الخط حيث تتجلى الموهبة أو العبقرية صانعة للنموذج الذاتي وليست تابعة للنموذج القاعدي التقليدي. ولكن يبقى السؤال قائما، هل يمكن ـ في الخط خاصة ـ الاستغناء عن النموذج التقليدي؟ إن حكما «شموليا» (غشطالتيا) على النص الخطي، يؤكد أن هذا النص يقع غالبا في منطقة تقاطع مساحتي التقليد والإبداع، بمعنى أن تحقيق النص الخطي يخضع لنسبة تقاطع هاتين المساحتين. وقد يبدو هذا التحليل ديالكتيكيا ولكنه لا ينفي عن النص صفة الإبداع، بل يضعه ـ كما هو الفن ـ في دائرة النقد الاستطيقي الصحيح. فنحن لا نستطيع أن ننقد أي نص خطي إلاّ من تقاطع مساحتي الموهبة والدربة، وتقاطع مساحتي

الإبداع والتقليد لكي يبقى هذا النص تحت عنوان الفن وليس تحت عنوان الصنعة أو الهوى.

5 ـ مرجعية فن الخط

بعد القطيعة الصارمة التي قصدت إليها الحداثة عمدا وبعد انفصال الإبداع عن القاعدة والمضمون، كان لا بد من البحث عن مرجعية جديدة للعمل الفني، تمثلت مؤخرا بمذهب الفن المفهومي Conceptual art الذي يدخل في دائرة ما بعد الحداثة.

أما الخط العربي فلقد بقي مرجعه المفهوم والجمالية على الرغم من انزلاقه خارج المفهوم في الفن العربي الحديث المسمى بالحروفية.

والمفهوم في الخط يشكل جوهر ومضمون النص الخطي، ومن الصعب تقبل نص خطي تقليدي معزولا عن مفهومه ودلالته. ولكن هذا الجوهر أو المفهوم ليس تابعا أو متبوعا للشكل الجمالي بل هما متجاوران حميمان، هما نصان متناصان، لكل دوره في الصياغة الجمالية الشاملة للخط العربي. كلاهما يتحكم في صياغة الخط، المفهوم والجمالية معا، ومن هنا كانت الصياغات متعددة، حتى عندما استقرت في نسخ المصاحف بالقلم النسخي، فإن هذا القلم لم يكن خط القرآن حصرا، ولم يكن هذا القلم هو الشكل الثابت للمفهوم القرآني. وقد تتوفر أمامنا فرصة للكلام عن فن الخط مستقلا عن

المفهوم والوظيفة، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع استغلال هذه الفرصة لأننا بذلك نجعل فن الخط ينمو ضمن كرة مغلقة مفرغة من هواء التعامل مع القيم والمشاعر. وعند كتابة النص القرآني فإن جلال خط الثلث والنسخي يبقى ملاذ الخطاط. أما في رسم مشاعر الهوى والطرب فإن الديواني الجلي يبقى الأكثر تعبيرا عن المشاعر الرومانسية.

فالمفهوم ليس أدبا تجريديا، بل هو أخلاق وقضية وقصد، فعندما نقدم في الكراريس أحرف الأبجدية مستقلة بحسب أقلام الخط المختلفة فإننا لا ننتج نصا خطيا. فالنص الخطي يبدأ من الكلمة إلى البيان الكامل، من الكلمة الأولى «الله» بكل ما في صياغتها من جمال وكمال وجلال، إلى البيان الواسع جملة أو كتابا، مؤلفا من المفهوم والجمالية، في تركيبة حدسية تكمل عملية الخلق والتذوّق وتفسر الخط العربي تفسيرا استطيقيا عربيا.

6 ـ بين الشعر والخط

ثمة عوامل مشتركة بين الخط والشعر، دفعت في المرّاجع العربية، إلى اعتماد نقد ملكة الخط من خلال نقد ملكة الشعر. فالشعر يختلف عن النثر في أشياء كثيرة أهمها غلبة إحداثية الجمالية على المفهوم في الشعر. وللشكل والصياغة والوزن في الشعر دور أساسي في نقده وتحليله، وكذلك يختلف الخط عن

الكتابة في تفوق إحداثية الشكل والوزن على إحداثية المفهوم، كما في الشعر.

ومع أن لإحداثية الشكل في الشعر والخط أنصار كثيرون، ولكن ليس منهم من ينكر وجود إحداثيتي الجمال والمفهوم معا في النص الخطي أو الشعري، مع الاعتراف بغلبة الأول على الآخر غالبا. وتبقى إحداثية التعامل في الشعر والخط ملاذ الباحث الجمالي، كما نحاول هنا. أما إحداثية المفهوم فإنها منوطة بالباحث الأدبي. وليس على الباحثين إغفال تلازم الإحداثيتين في بناء الشعر أو الخط، بل إن الباحث منهما وخاصة الباحث ألجمالي يفصل عملية النقد الخطي في مسارين متوازيين، المسار الجمالي الاستطيقي والمجال المفهومي الأدبي لكي لا يبقى النص الخطي دونما مرجعية أو قصد.

ويتحدث التوحيدي (30) مؤكدا علاقة الخط بالشعر «أتسأل عن النظم وأنت لا تعرف الرقم ولا العقم ولا الصرم ولا الردم؟» أي أن ممارسة الشعر كممارسة التصوير والخط لا بد فيهما من معرفة أصول الوشي والتخطيط ولا بد من إتقان التقطيع والاستدراك.

ونستطيع هنا استعارة خصائص الشعر التي عرضها التوحيدي «فهو صناعي داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزحاف»(31).

وفي رسالة الكتابة(32) نراه يقرّب المسافة بين الشعر والخط فيتحدث عن شروط الخط الصناعية في سبعة معان، التحقيق أي إبانة الحروف، والتحديق أي جعل بعضهما كالأحداق، والتحويق في الدوائر، والتخريق في الهاءات والعين، والتشقيق في الصاد وأمثالها، وبالتنسيق الكامل بين الحروف، ثم بالتوفيق والتدقيق والتفريق. وبهذا المعنى يتحدث ابن مقلة، قبله، عن شروط وقواعد صناعة النص الخطي، وهي التوفية والاتمام والإكمال والاشباع والإرسال(33).

والخط والشعر موسيقى، وكلاهما «معروف الشرف عجيب الأثر، عزيز القدر ظاهر النفع في معاينة الروح ومناغاة العقل وتنبيه النفس»(34).

ونتابع صحبة التوحيدي لنرى أن الخط كالشعر، يقوم عل البديهة والروية، ولكن البديهة فيهما أقرب للحس وأبعد عن العقل، أما الروية في النثر والكتابة، فهي من قبل العقل وأبعد عن الحس، كما يقول عيسى الوزير.

وللنثر والشعر حلبة، فهما أقرب إلى النفس وأوقع في الخاطر، ولكن «الذوق وإن كان طباعيا فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع (الفنون) البشرية، كما أن الإلهمام مستخدم للفكر، والإلهام (الحدس) مفتاح الأمور الالهية»(35).

مرة أخرى يبدو أنه لا بد من الروية والبديهة في الخط والشعر لتحقيق البلاغة، «والتفاضل انما هو المركب من العقل والحس ومن الادراك والعاطفة أي من الحدس، وهذا معنى قول أبي حيان، وما سار عليه فلاسفة الغرب المعاصرون، برغسون وكروتشه»(36).

7 ـ إشكالية الفن الخطي الحديث

في الفن الحديث، حقق الخط انتصارا جديدا في بعدين، الأول عند توحيد الحروف مع التشكيل حتى أننا لم نعد نكتفي بتسمية «الحروفية» عنوانا صالحا لاتجاه تشكيلي يقوم على عنصر حرفي أو كتابي، والبعد الثاني هو بعد الأصالة. والخط العربي الذي نشأ على مهاد العبقرية العربية التشكيلية، استطاع أن يسعف الفنان العربي بتقديم لوحة عربية ذات خصائص قومية حاول من خلالها استرداد ملكات الفن العربي وتقنياته إلى جانب استعمال الحروف والكتابة العربية، لتشييد أشكال أصبحت العنصر المكوّن لفن لا شك في هويته الجمالية.

لقد اعتمد الفنان العربي الحديث (37) القيم الجمالية الكامنة في النص الخطي، إذ وجدها جاهزة كافية لبناء لوحة عربية، بدءا من الصيغة التقليدية المنسوبة، وبقصبة مقطوطة حسب تعاليم ابن البواب، إلى قلب الكلمة إلى شبه كلمة أو إلى طلسم من التشكيل المجرد.

ولقد اخترقت هذه اللوحة صفوف المدارس الحداثوية، ومرت بالتجريدية التي انفصلت عن البعد الواقعي. ثم وقفت أمام المفهومية أو الحدوثية Happening لكي تعد نفسها بعودة إلى البعد الدلالي تمكينا لهويتها العربية. ولكن السير القلق في ركاب المدارس التي لم تعد قانعة بالشكل المجاني، أرغم بعض الفنانين على المغامرة التائهة في غمار استغلال النص الخطي، ولكن بمعالجة ماسخة لقوامه وجماله، مضحّين بجميع قيمه على حساب التشكيل المفتعل. تماما كما فعل مصورو المدرسة النهجية Mannerism التي جاءت بعد عصر النهضة الإيطالية، والذين ضحّوا بجمالية الواقع دون أن ينتصروا لجمالية التصوير. وهكذا افتقد بعض المصورين الخطاطين بلاغة المعنى، فاتسمت أعمالهم بالمجانية التي وسمت الفن الحديث في الغرب، هذه المجانية التي أصبحت شعارا للفن الخطي بعد أن أصبح الحديث في فصل المضمون عن الشكل وفي فصل الأدب عن الفن، الموضوع الشاغل لفناني الحداثة الغربية.

ولكن مسألة المضمون لم تلفظ أنفاسها، بل على العكس عادت لتحتل صلب مشروع الأصالة، ومشروع فنّ ما بعد الحداثة على أن المضمون البياني في التشكيل الخطي ليس هدفا وظيفيا، بل هو لحمة في نسيج الكلمة، ومهما ابتعدت هذه الكلمة عن المعنى، فإنها تبقى منوطة بذكريات هذا المعنى.

إن إشكالية الصورة التي ابتعدت عن النص الخطي بصيغته الجمالية التقليدية، ما زالت تثير المحافظين على كمال الخط العربي، وتدفعهم إلى نقد عمليات تحريفه، والعبث به وتغييب نسبته الفاضلة. وثمة إشكالية أخرى يحاور فيها نقاد الفن، هي انزلاق النص الخطي ليصبح مجرد عنصر (موتيف) تشكيلي بحجة إنقاذ اللوحة التجريدية من العدمية والعبث.

ويزداد النقد حدّة عندما تصبح وظيفة النص الخطي إضافة صفة الأصالة(38) على العمل التجريدي العدمي، وفي ذلك من الهجانة ما يجعل الموتيف الخطي خادما للوحة العبثية.

ولقد فطن بعض الفنانين الحروفيين إلى هذه الإشكاليات، وكان الحل عند ضياء العزاوي (العراق) في إعادة الموتيف إلى مناخه الفني الأصيل. وكان على نجا المهداوي (تونس) ومحمد شبرين (السودان) أن يُعَمّمَا الموتيف في اللوحة لخلق مناخ شامل أصيل. أما حسن المسعودي (المغرب) ومحمد غنوم (سورية) فلقد التزما مسار القصبة التقليدية لتكوين تشكيل حديث.

هكذا سار الفنانون الحروفيّون في اتجاهات مختلفة مع الحرف والكلمة، ولكن العلاقة بين تصوير الكتابة وبين تصوير النص الخطي المنسوب انقطعت نهائيا، ولم تعد تيارات الأسلوب الحروفي امتدادا لأساليب الخط العربي، على الرغم من صفتها الفنية والإبداعية المشتركة.

الهوامش

1) نشير إلى المؤلفات المرجعية التي قدمها :
ناجي زين الدين «مصور الخط الغربي» بغداد ـ 1974
محمد طاهر الكردي «الخط العربي» الرياض
عفيف بهنسي«معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين» بيروت ـ 1995
مصطفى أوغوردرمان «فن الخط» استانبول ـ 1994.

2) كانت مصاحف عثمان بن عفان هي المصاحف الأولى وكانت عارية من الزينة والشكل والنقط ثم ظهرت المصاحف المكتوبة منهجيا في مكة والمدينة. انظر الفهرس لابن النديم.

3) قام بفك الرموز الهيروغليفية على لوح رشيد العالم شامبليون، وبفكّ الرموز المسمارية على لوح بهايستون العالم راولنسون.

4) انظر كتابنا «الخط العربي أصوله، نهضته، انتشاره» دمشق 1984، ط 1، 1991.

5) أقدم من نسخ المصحف بخط جميل هو خالد بن الهياج في زمن الامام علي وكتبت آيات من القرآن على محراب مسجد الرسول ﷺ في المدينة.

6) النسخة الوحيدة لمصحف ابن البواب (ت سنة 1022م) موجودة في مكتبة شستر بتي بدبلن، درسه رايس تحت رقم 5 ك 16 وهناك كتابات تنسب إلى ابن البواب تتطلب المزيد من التحقيق.

7) مصحف الحاضنة ينسب إلى علي بن أحمد الوراق من نساخ العصر الصنهاجي في المغرب، ومصحف الحاضنة بالخط الكوفي القيرواني، وقد ينسب إلى الخطاطة درة.

8) النسبة الفاضلة، هي قياس الحروف ـ في قلم الثلث خاصة ـ بنسبة هندسية مجردة، وهي طريق الحكم على جودة الخط وقيمته «فاذا زاد عنها قبح، وإذا قصر دونها سمج» إخوان الصفا 372هـ

9) ياقوت المستعصمي (ت سنة 1298 م)، بلغ بالخط أعلى مستواه أخذه عن ابن البواب وكتب ألف مصحف، في خزائن استانبول بعضها، وقام باصطفاء الأقلام الستة الأساسية. وابن الشيخ هو حمد الله الأماسي أول الخطاطين العثمانيين (ت سنة 1520م) كتب 47 مصفحا.

10) إن أقدم كتابة قرآنية وتاريخية بخط جميل (لين ويابس في نفس الوقت) ما زالت مرصوفة بالفسيفساء على جدران قبة الصخرة في القدس، تعود إلى عهد عبد الملك بن مروان سنة 72 هـ.

11) ما نعنيه هنا الخط الغربي (الغوطي واللاتيني والإيطالي) ولا يدخل في ذلك الخط الصيني مثلا الذي يتميز بجمالية لا تنكر. انظر بوركهارت : «فن الإسلام، لغة ومعنى» لندن.

12) شرحنا ذلك في كتابنا «جمالية الزخرفة العربية» بيروت 1997.

13) نذكر هنا بنظرية البعد الواحد التي قدمها لفيف من الفنانين العراقيين على رأسهم شاكر حسن وتحدثنا عن هذه النظرية في كتابنا «الخط العربي» ص 141 وما بعدها.

14) تحدث في جمالية الخط بوصفه فنا كثير من الكتاب المسلمين نذكر منهم :
الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين»، ج 1. وأبو حيان التوحيدي في «رسالة الوراقة ورسالة في القلم»، نشرت مع «رسائل الجاحظ» للسندوربي وابن خلدون في «المقدمة»، والصولي في «أدب الكُتّاب»، في «صبح الأعشى» في ج 3 ص 1 ـ 143 للقلقشندي وفي «الفهرست» لابن النديم وفي «الكامل» لابن الأثير.

15) يبقى كتاب بوريس بوكهارت من أحسن الكتب التي قدمها المستشرقون في تحليل الفن الإسلامي من أمثال بابادوبولو وغرابار. وبوكهارت يفرز في كتابه المذكور أعلاه فصلا كاملا عن جمالية الخط، ويقول إنه أكثر الفنون التصاقا بالعرب وأكثرها نبلا وقداسة.

16) توسعنا في هذا التحليل في كتابنا «جمالية الزخرفة العربية» 1997.

17) ننقل هنا بيان الخط عن ابن مقلة ولا بد أن نشير إلى أنّ النقطة كمقياس للحروف اتبعها الخطاطون في كراريس التعليم.

18) وقال الشاعر :
ألف الكتابة وهو بعض حروفها ... لما استقام على الجميع تقدّما
وقال شاعر آخر :
صور الحروف جميعها مأخوذة ... من صورة الألف التي تتقلب

19) قام الفن المصري القديم وفن المنمنات الإسلامي على تعددية زاوية النظر. ولقد قام بيكاسو في العصر الحديث بتطبيق المنظور المتعدد في تصويره.

20) سبق انتشار الفن الخطي عند العرب والمسلمين، فنانون عالميون استخدموا الخط الصيني مثل «توبي» والخط العربي مثل «بول كلي ونالارد وهوفر وديغوتكس ومانوسييه». انظر كتابنا «الفن والاستشراق» بيروت 1983.

21) انظر : أبو بكر محمد بن يحيى الصُّولي «في أدب الكُتّاب» بغداد 1341 هـ.

22) نشير هنا إلى محاولات خلق الفن البصري Op. art والفن المتحرك Mobile أو السينمائي Cinematic والذي يعتمد على الطاقة الهوائية أو الكهربائية أو المغنطيسية. انظر للتوسع كتابنا «من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن»، القاهرة 1997.

23) انظر : أبو حيان التوحيدي، الرسائل، ص 47، تحقيق إبراهيم الكيلاني.

24) علامات التزيين ليس لها دور النقط أو الحركات بل هي لتزيين الكتابة

25) انظر القلقشندي في كتابه «صبح الأعشى» ج 3، ص 33.

26) قال أحد الخطاطين شعرا يعبر عن اعتزازه بطباعته :

وقد أبدعت خطا لم تنله   سراة بني الفرات ولا ابن مقلة

27) نقصد بأنظمة الفن الكلاسيكي، الاغريقي الروماني (النظام الدوري والايوني والكورنتي)، انظر كتابنا «الفنون القديمة» بيروت 1982.

28) انظر تعريف هذه الخطوط وأمثلة عنها في معجم مصطلحات الخط، وانظر فيه شرح الخطوط الفنية التي خرجت عن النسبة الفاضلة مثل المرصع، المورق، المخملي، الوردي، الشجري.

29) يقول أحد الشعراء :

والـــخط فيه معجز للناس   وحائد عن مقتضى القياس
ليظهر الاعجاز في المرسوم   منه كما في لفظه المنظوم

30) انظر التوحيدي في كتابه «مثالب الوزيرين»، ص 3.

31) التوحيدي في كتابه «الإمتاع والمؤانسة»، ج 2، ص 131، وما بعدها.

32) التوحيدي، «الرسائل»، ص 42.

33) انظر كتابنا «الخط العربي» المذكور أعلاه، ص 105.

34) التوحيدي، «الإمتاع»، ج 2، ص 136.

35) التوحيدي، «الإمتاع»، ج 2، ص 134.

36) تحدثنا تفصيلا عن الحدس الفني عند أبي حيان في كتابنا «الفكر الجمالي عند أبي حيان»، القاهرة ـ 1997.

37) من أوائل الفنانين الذين استعملوا الخط في لوحاتهم، صادقين في (باكستان) وحامد عبد الله (مصر) ومحمود حماد (سورية) ومحمد شرقاوي (المغرب) وابن خدة (الجزائر) نجيب بن خوجة ونجا مهداوي (تونس) ووجيه نحلة (لبنان) وضياء عزاوي وشاكر حسن آل سعيد (العراق) وابراهيم الصلحي (السودان)... انظر كتابنا «الفن الحديث في البلاد العربية»، تونس 1979.

38) انظر كتابنا: «خطاب الأصالة في الفن والعمارة»، الرباط ـ 1997.

صورة «الإنسان الكامل» في الخط العربي

الدكتور الحبيب بيدة
(تونس)

أريد في هذه المداخلة أن أطرح موضوعا شغلني منذ أن بدأت أبحاثي حول الخطّ العربي تحت اشراف أستاذي العزيز عبد الوهاب بوحديبة، وهو موضوع كنت دائما أتحسّسه وأحاول الغوص فيه، لكنني ما ألبث أن أبتعد عنه لرهبتي من أنّه سيؤدّي بي إلى الدخول في متاهات الصوفيين وشطحاتهم وإيغَالهم.

ولا أخفي عليكم أن مجرّد الخوض فيه لا زال يرهبني لأنني أعتبر نفسي مذنبا إذا لم أسر في طريق الكشف عنه السّير اللازم ولا يخفى عنكم أيضا أن السير في هذا الطريق يستوجب تفرّغا تاما والتزاما كاملا.

وقد أبدعت خطا لم تنله سراة بني الفرات ولا ابن مقلة

27) نقصد بأنظمة الفن الكلاسيكي، الاغريقي الروماني (النظام الدوري والايوني والكورنتي)، انظر كتابنا «الفنون القديمة» بيروت 1982.

28) انظر تعريف هذه الخطوط وأمثلة عنها في معجم مصطلحات الخط، وانظر فيه شرح الخطوط الفنية التي خرجت عن النسبة الفاضلة مثل المرصع، المورق، المخملي، الوردي، الشجري.

29) يقول أحد الشعراء :

والخط فيه معجز للناس وحائد عن مقتضى القياس
ليظهر الاعجاز في المرسوم منه كما في لفظه المنظوم

30) انظر التوحيدي في كتابه «مثالب الوزيرين»، ص 3.

31) التوحيدي في كتابه «الإمتاع والمؤانسة»، ج 2، ص 131، وما بعدها.

32) التوحيدي، «الرسائل»، ص 42.

33) انظر كتابنا «الخط العربي» المذكور أعلاه، ص 105.

34) التوحيدي، «الإمتاع»، ج 2، ص 136.

35) التوحيدي، «الإمتاع»، ج 2، ص 134.

36) تحدثنا تفصيلا عن الحدس الفني عند أبي حيان في كتابنا «الفكر الجمالي عند أبي حيان»، القاهرة ـ 1997.

37) من أوائل الفنانين الذين استعملوا الخط في لوحاتهم، صادقين في (باكستان) وحامد عبد الله (مصر) ومحمود حماد (سورية) ومحمد شرقاوي (المغرب) وابن خدة (الجزائر) نجيب بن خوجة ونجا مهداوي (تونس) ووجيه نحلة (لبنان) وضياء عزاوي وشاكر حسن آل سعيد (العراق) وابراهيم الصلحي (السودان)... انظر كتابنا «الفن الحديث في البلاد العربية»، تونس 1979.

38) انظر كتابنا: «خطاب الأصالة في الفن والعمارة»، الرباط ـ 1997.

صورة «الإنسان الكامل» في الخط العربي

الدكتور الحبيب بيدة

(تونس)

أريد في هذه المداخلة أن أطرح موضوعا شغلني منذ أن بدأت أبحاثي حول الخطّ العربي تحت اشراف أستاذي العزيز عبد الوهاب بوحديبة، وهو موضوع كنت دائما أتحسّسه وأحاول الغوص فيه، لكني ما ألبث أن أبتعد عنه لرهبتي من أنّه سيؤدّي بي إلى الدخول في متاهات الصوفيين وشطحاتهم وإيغَالهم.

ولا أخفي عليكم أن مجرّد الخوض فيه لا زال يرهبني لأنني أعتبر نفسي مذنبا إذا لم أسر في طريق الكشف عنه السّير اللازم ولا يخفى عنكم أيضا أن السير في هذا الطريق يستوجب تفرّغا تاما والتزاما كاملا.

لذلك فهذه المداخلة لها حدودها التي رسمتها لها بحكم المقام وأنا أعلم أنني مقصّر لأنّ الموضوع يتسع لأكثر من زمان ومكان.

الخط لفظ يحمل في أذهاننا معنيين، وما أجمل أن نتساءل عن الصلة التي تجمع بين هذين المعنيين. فما ارتباط الخط كشكل هندسي بما هو تتابع نقاط في اتجاه معيّن والخطّ ككتابة تصوّر الألفاظ وتبلغ المعاني والدّلالات؟

بانتباهنا إلى الكتابة العربية يظهر لنا هذا الارتباط بوضوح ولا يظهر في كتابات أخرى عندما نعلم أنّ الكتابة العربيّة هي أوّل الكتابات التي لم تعتمد الصورة المرئية الظاهرية، أو هي أوّل الكتابات التي تجرّدت عن هذه الصورة واتخذت صفة هندسية مستقلّة بذاتها. عندها تبدأ رحلتنا مع الخطّ العربي انطلاقا من علاقته الحميمة بمفهوم الخط كتجريد ومفهومه هو كتجريد أيضا.

يقول إخوان الصفاء: «واعلم بأنّ كثيرا من المهندسين والناظرين في العلوم يظنّون أن لهذه الأبعاد الثلاثة، نعني الطول والعرض والعمق وجودا بذاتها وقوامها، ولا يدرون أن ذلك الوجود انّما هو في جوهر النفس، وهي لها كالهيولى وهي فيها كالصورة إذ انتزعتها القوّة المفكرة من المحسوسات».

والخط كشكل هندسي شأنه شأن كلّ الأشكال المجرّدة انتزعته القوّة المفكّرة من المحسوسات ليكون مصوّرا في جوهر النفس

مستقلا بذاته. ويبدو للذين لا يتساءلون عن الخط كموجود هندسي، شأنه شأن النقطة والمستوى، أنّه من الموجودات البديهية التي لا تتطلّب تفسيرا إذ نعتمدها كأسس لبناء الأشكال الهندسية وتعليم الأطفال أصول الهندسة المساحية والفضائية. وقلّما يتساءلون عن أصل النقطة وأصل الخطّ وهل للنقطة أو للخطّ الذي هو سير لهذه النقطة في الفضاء والمساحة وجود بذاتهما في المعطى الحسّي؟

إن محاولة الجواب عن هذا السؤال هو بداية الرحلة، ومحاولة الجواب هذه تجعلنا نتفطّن إلى أنّ الإنسان الذي خطّ عن وعي أوّل نقطة ومدّد هذه النقطة لتصبح خطّا هو أوّل الأذكياء لأنّه بذلك أعطى وجودا حسيّا لشكل ذهني، إذ الطبيعة بما حوت لا تحتوي هذا الشكل الذهني مستقلاّ بذاته بل تحتويه مرتبطا بموجوداتها، كصفة من صفاتها. لذلك فإنّ الإنسان الذي انتبه إلى هذه الموجودات ورأى ضرورة تجريد هذه الصفات وانتزعها ذهنيا قد قدّم للإنسانية أكبر خدمة علمية، إذ لولا هذا التجريد لما كانت الهندسة ولما كانت الرياضيات ولما كانت الفلسفة ولما كان العلم ولما كان الفنّ.

لولا النقطة التي أصبحت خطّا لما كان الخطّ الذي أعطى المعنى وصوّر اللفظ ولما كان البدء، إذ البدء كلمة والكلمة لفظ مادّته الصوت والخطّ صورة بصريّة لهذا اللفظ.

والفنّ حسب التعريف الشامل والمختصر الذي اجتهد المفكّرون في تحديده هو «إعطاء صورة لمادّة»، وبذلك يكون الخطّ فنّا مادّته اللفظ الذي هو بدوره فنّ مادّته الصوت. اللفظ فنّ سمعي والخطّ الذي يصوّره فنّ بصري، وعبر مسار جدلي تحاور الخطّ مع اللفظ وكان الخطّ صورة للفظ المعبّر عن الفكر يحفظه ويصوّره تصويرا. لذلك قيل في الخطّ: «خطّ القلم يُقرأ بكلّ مكان وفي كلّ زمان ويترجم بكلّ لسان ولفظ اللسانِ لا يتجاوز الآذان ولا يعم الناس بالبيان، ولولا الكتّاب أي الفنانون الخطّاطون لانتفت أخبار الماضين وانقطعت أخبار الغابرين»[1]

الحديث عن الخطّ صعب ولذيذ، اذ نفكّر فيه بواسطة اللغة التي يصوّرها. وإنّه لمن الجميل أن يعي الانسان هذه العلاقة بين فكره واللغة التي كوّنت هذا الفكر والخطّ الذي يسجّلها ويصوّرها. وإنّ هذا الحديث لا يمكن أن يكون إلاّ شاعريا جماليا لأنّ نشأة الخطّ وتطوّره قد جسّما وعيا فكريا وجماليا في الوقت ذاته، وعيا يتجاوز المحسوس ويلتحم بالمعقول إذ لم يكن من السّهل أن تجرّد من الأشياء كيفيات شكلية وأن تنتظم في علامات مركّبة ومنظّمة ومؤلّفة لتؤدّي المعاني الظاهرة والخفيّة لفكر اندمج مع اللغة وأصبح من العسير فصلهما.

(1) ابن حجر : «منهاج الإصابة في معرفة آلات الكتابة»، ورقة 2 المكتبة الوطنية بتونس.

يجعلنا هذا الحديث نحلّق في أجواء سرمديّة وننظر في أعماق الخطّ البعيدة محاولين استقراءها واكتشاف ما تخفيه من أسرار.

وأوّل الأسرار هو أصل هذه الحركة الانسانية الكونية، حركة التجريد التي أدّت إلى ظهور الخطّ كوجود هندسي منفصل عن الأشياء الماديّة. خطّ مستقيم ومنحن، خطّ صلب وخطّ ليّن في الاتجاهات العمودية والأفقيّة والمائلة، بناها الإنسان وشكّلها حسب قوانين مضبوطة ليعقل فيها «ألفاظ اللّسان التي لا تتجاوز الآذان» لتقرأ في كلّ زمان وفي كلّ مكان. وعندما نعلم أن أوّل محاولات الإنسان لحفظ المعاني والدلالات كانت تصورية هيروغليفية كما عند المصريين القدامى ندرك أنّ أوّل محاولة للكتابة كانت تجريد بعض الصور الماديّة المحسوسة من محسوساتها ورسمها. لكن هذه الصور لم تف بالحاجة إلى التعبير عن الأفكار التي لم تكن دائما محسوسة، بل تجاوزت المحسوس لتلتحم بالمعقول والذهني الخالص، نتفطّن إلى العبقريّة الخلاّقة المبدعة التي جرّدت من هذه الصور أهمّ خاصية هندسية فيها، ألا وهي النقطة / الخط. لذلك قيل في الخطّ «إنّه هندسة روحيّة ظهرت بآلة جسديّة».

أجل، إنّ الخطّ بما هو عنصر هندسي والخطّ بما هو كتابة دالّة على المعاني هندسة ليست مكانية فضائية، بل هندسة روحيّة حاملة للمعاني، راحلة بها عبر الأمكنة والأزمنة، مخترقة بها

أجواء الذاكرة وملتحمة بها. هي هندسة حاملة للتصوّر والصور بكلّ أشكالها الحسيّة والخيالية والكونية.

ومن هنا نشعر بلذّة الحديث عن الخطّ العربي، وهو مجموعة الأشكال والعلامات الحسيّة البصريّة المؤلفة التي تحمل المعنى اللفظي السّمعي، تحمل المعنى المرتبط بالظاهر النسبي والظاهر المطلق كما تحمل المعنى المجرّد والطيفي.

إنّنا نكتب بالخطّ ولا نعطي قيمة كبيرة لجماله وننسى أن هذا الخطّ عندما يسيل يخرج من حبره ويمتدّ بين يدي الكاتب فينفذ من عقله إلى عقله. ننظر إلى هذه الأشكال الحسيّة ونتأمّل صورتها العقلية الهندسية فتتراءى لنا في خطّ الأفق البعيد أسرارا تدعونا إلى كشفها.

ونتساءل أسئلة بسيطة تبدو بديهية: لماذا انتصب الألف ولماذا بسطت الباء ولماذا كانت النون نصف دائرة ولماذا كانت الراء رُبعها؟ لماذا كانت الدّائرة حاوية لجميع الحروف وكان الألف قطرها؟ لماذا سمّي الألف ألفا ومن سمّاه؟ لماذا كانت النقطة وحدة قياسيّة للألف كما أنّ الألف وحدة قياسيّة لبقيّة الحروف؟ لماذا اعتبر الخطّ هندسة روحيّة؟

يقول إخوان الصفاء: « إنّ أجود الخطوط وأصحّ الكتابات وأحسن المؤلفات ما كان مقادير حروفها بعضها من بعض على النسبة الأفضل. فلنذكر ما قاله أهل هذه الصناعة، نعني صناعة

الكتابة ليكون أقوى وأصحّ للحجّة وأوضح للبيان وأرشد إلى القياس والقانون. قال المحرّر الحاذق المهندس: ينبغي لمن يريد أن يكون خطّه جيّدا وكتابته صحيحة أن يجعل لها أصلا يبني عليه حروفه وقانونا يقيس عليه خطوطه والمثال في ذلك كتابة العربيّة. وهو أن يخطّ الألفَ أولا وبأيّ قدر شاء ويجعل غِلظه مناسبا لطوله وهو الثمن وأسفله أدقّ من أعلاه ثمّ يجعل الألف قطر الدائرة ثمّ يبني سائر الحروف مناسبة لطول الألف ولمحيط الدّائرة مساو لقطرها»[2].

ليس هذا الحاذق المهندس الذي يقصده إخوان الصفاء هنا سوى ابن مقلة الذي ذكره صاحب «تحفة أولي الألباب في صناعة الخطّ والكتاب» عبد الرحمان بن يوسف الصايغ وذكر بعض القواعد التي اعتمدها ابن مقلة في هندسة الحروف حسب محيط الدّائرة فيكون بعضها منتظما على النصف كالنون والسين وبعضها الآخر على الربع كالزاي والراء.

إن هذه الطريقة التي أجمع مؤرخو الخطّ على أن ابن مقلة واضعَها نظرا لما جاء في رسالته في الخطّ والقلم، وهي اعتبار النقطة المشتقّة من عرض الألف مفردة له والألف الذي يمثل قطرَ الدّائرة وبقية الحروف في علاقة نسبية مع الألف والدّائرة. وكمثال على ذلك الراء التي تشغل حيّزا يعادل رُبعَ الدّائرة والباء

(2) إخوان الصفاء: «الرسائل»، ج 1، ص 167.



• حليّة بالثلث والنّسخ (54 x 41 سم)
• حامد آيتاج الآمدي
• (1309 ـ 1402 هـ / 1871 ـ 1982 م)
• كتاب «فن الخطّ» ـ لوحة 189

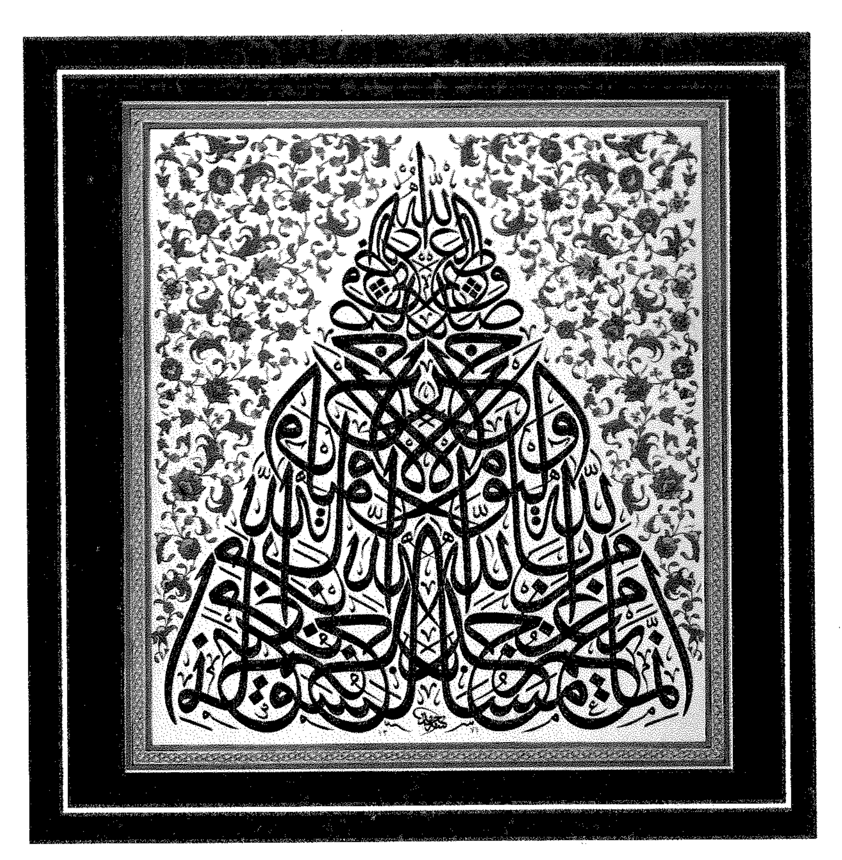
تكون بطول القطر الأفقي للدّائرة وهكذا. . .

إن هذه الهندسة التأليفية للخطّ مستمدّة من الهندسة الالاهيّة لصورة الإنسان وصورة الكون التي كانت عبارة عن اقتداء بهندسة وصَنْعَة الباري جلّ جلاله كما يقول إخوان الصفاء: «حيث أن صورة الإنسان وبنيةَ هيكله جاءت على النسبة الأفضل إذ جعل جلّ جلاله طول قامته مناسبة لعرض جثته وعرض جثته مناسبا لعنق تجويفه وطول ذراعيه مناسبا لطول ساقيه وطول عَضُدَيه مناسبا لطول فَخِذيه. . .»[3] والنسبة الفاضلة عند إخوان الصفاء هي «المثل والمثل والنصف والمثل والرّبع والمثل والثمن»[4].

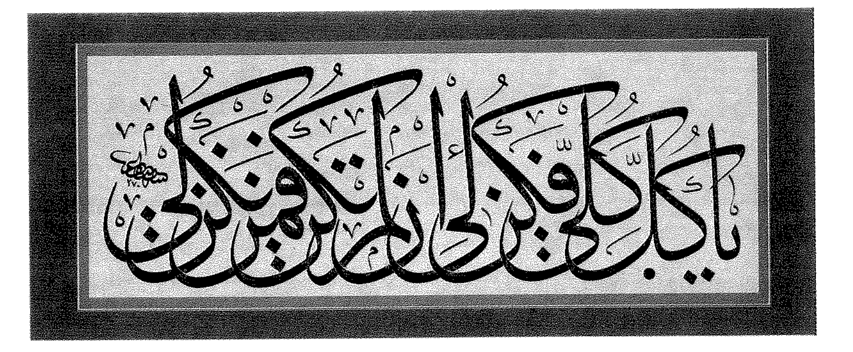
تجعلنا هذه الإشارات نتساءل: هل الخطّ العربي وربّما غيره من الخطوط هو مجرّد علامات اصطُلِح عليها لكي تعبّر عن المعاني اللفظيّة السّمعيّة فتشكّلت صورها وتطوّرت بتطوّر هذه المعاني ثمّ تجمّلت وتحسّنت لضرورة إتيان هذه المعاني بصورة جليّة؟ أم أنّ الخط أعمق من كونه مجرّد علامات اصطلاحية؟ سؤال يفرض نفسه وكم هو صعب أن نجيب عليه، لأنّ نشأة الخطّ في حدّ ذاتها قد حقّقت إنسانية الإنسان وتجلّت من خلاله هذه الإنسانية وتواصلت إلى اليوم نستقرىء آثارها ونكتشف أصولها، وجعلتنا نتساءل عن هذا الإنسان العبقري الذي اكتشف أنّه بمقدور علامات بسيطة يحفرها على جدار أو يرسمها

(3) إخوان الصفاء: «الرسائل»، ج 1، ص 166.

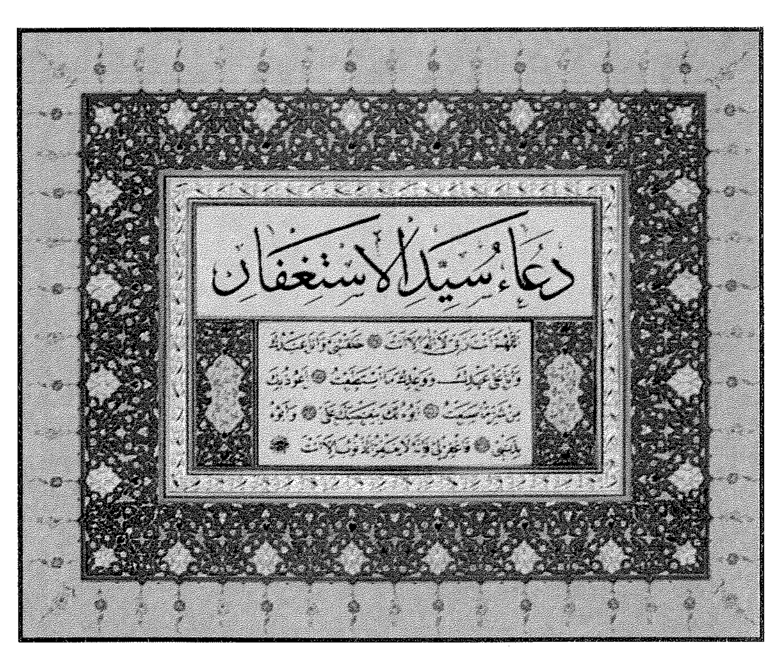
(4) إخوان الصفاء: «الرسائل»، ج 1، ص 166.



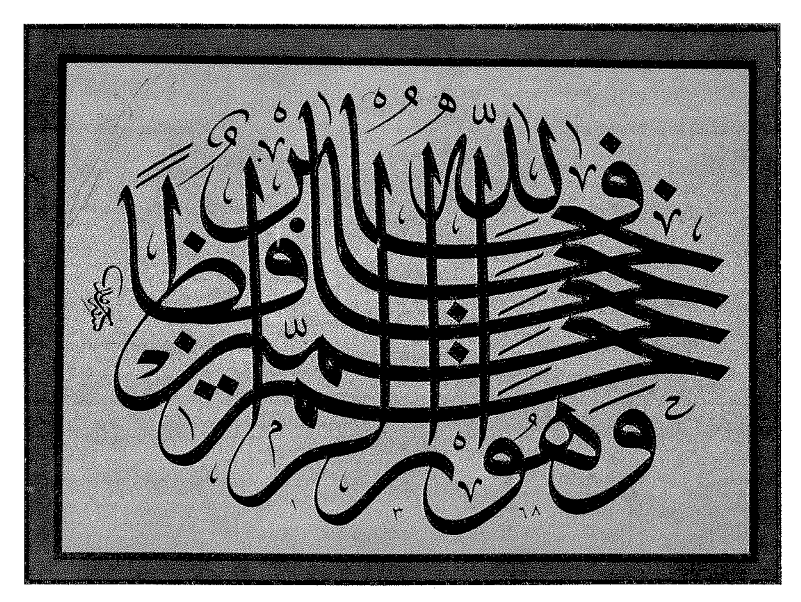
- لوحة مثناة بالثلث الجلي (78 x 72 سم)
- حامد آيتاج الآمدي
- كتاب «فن الخطّ» ـ لوحة 190



- لوحة بالثلث الجلي (31,5 x 60 سم)
- قاضي العسكر مصطفى عزّت أفندي
- (1216 ـ 1293 هـ / 1801 ـ 1876 م)
- كتاب «فن الخطّ» ـ لوحة 135



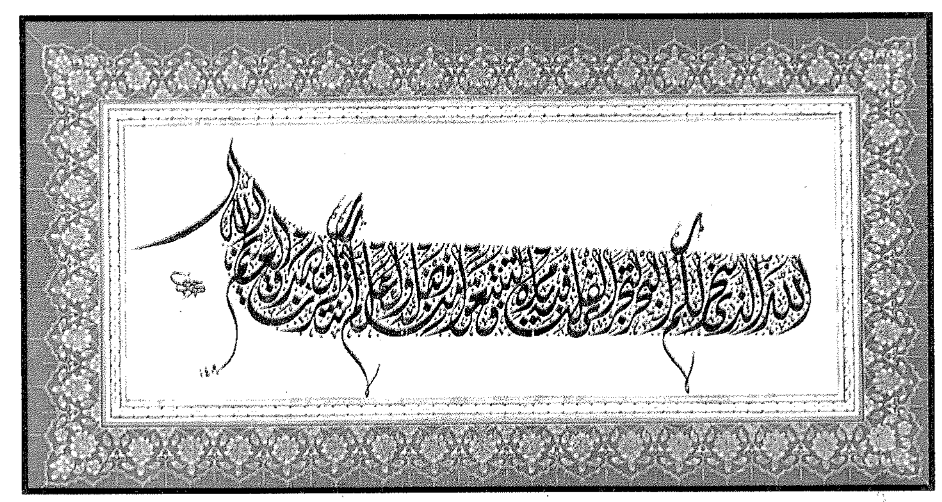
- من مجموعة مركز الأبحاث للتّاريخ والفنون والثّقافة الإسلامية باستانبول (إرسيكا)
- كتيّب «أيام الخط العربي»



- لوحة بخط الثّلث الجلي (55 x 70 سم)
- حامد آيتاج الآمدي
- كتاب «فن الخطّ» ـ لوحة 188



● من مجموعة مركز الأبحاث للتّاريخ والفنون والثّقافة الإسلامية باستانبول (إرسيكا)
● كتيّب «أيام الخط العربي»



● من مجموعة مركز الأبحاث للتّاريخ والفنون والثّقافة الإسلامية باستانبول (إرسيكا)
● كتيّب «أيام الخط العربي»

بمادّة ما على حامل ما أن تحفظ المعنى وأن تعقلها للغائب والآتي، من هو هذا الإنسان وكيف تفطّن إلى هذه الحكمة؟

هل هو الإنسان الكامل؟ أجد نفسي مدفوعا على طرح هذا السؤال بعد بحثي في آراء المتصوّفة وأدبهم، هذا البحث الذي أدّى إلى الاعتقاد في ضرورة التقيّد بطريقة تلائم هذا الأدب وتنبع من خصوصيته. ولن أنحى هذا النحو لأن الصوفيّة أحوال ومقامات والنفاذ إلى أسرار هذه الأحوال وهذه المقامات يستوجب أن يكون الباحث نفسه متحرّكا بين هذه الأحوال ومقيما في هذه المقامات.

لذلك سيكون تحسّسي للموضوع تحسّسا استعمل فيه قدرا من الجهد العقلي لأتفحّص التطابقات القائمة بين المفاهيم التي رمزت إلى الإنسان الكامل والخطّ العربي كأشكال ورموز أيضا التحمت بهذه المفاهيم الرّامزة من خلال مقولات المتصوّفة أنفسهم، مبتعدا قدر الإمكان عمّا يمكن أن يصيبني من شاعرية الكلمة التي قد تحيد بي عن الموضوع العلمي.

إذن، ماذا نعني بالإنسان الكامل؟ وكيف تتجلّى صورته من خلال هندسة الحروف وتأليفها في بنى الخطّ العربي؟

بين تأليه الإنسان وتأنيس الألوهيّة اخترقت صورة الإنسان الكامل حدود الهوة اللانهائية بين اللاهوت والنّاسوت، بين الخالق والمخلوق، وكانت هذه الصورة المنبثقة عن تصوّر

الفلاسفة والمتصوّفين عبارة عن البرزخ بين الحقّ والعالم، والمرآة المنصوبة التي يرى الحقّ فيها صورته.

وليس المجال واسعا هنا لنتحدثّ عن نشأة هذه الصورة أو هذا التصوّر الذي يعود في تاريخ الحضارة إلى مصادر قديمة متصلة بصورة الإنسان الأوّل في التفكير الايراني القديم. ورحلت هذه الصورة رحلة استمرّت قرونا عبر الفلسفة الإغريقية والأفلاطونية الحديثة والمعتقدات الغنوصيّة ومنها إلى الفلسفة الصوفية، إذ أنّ هذا الموضوع بحاجة إلى أطروحات جامعيّة حتى يستقيمَ العلم به.

إنّ ما يهمّني في هذه المداخلة هو العلاقة القائمة بين أشكال الخطّ العربي أو بالأحرى أشكال حروفه وهذه الصورة، صورة الإنسان الكامل. لذلك أجدني مجبرا على الإيجاز في بعض المقامات حتى أستوفي الفكرة الأساسيّة حقّها. سأقتصر على مفهوم الإنسان الكامل عند بعض الفلاسفة الصوفيين أمثال ابن عربي وابن عطاء الله وعبد القادر الجيلي الذين تحدّثوا في نفس الوقت عن «الإنسان الكامل» والحرف العربي.

إنّ المصطلحات التي تعبّر عن الإنسان الكامل عند المتصوّفة عامّة وعند ابن عربي خاصّة كثيرة فهي : حقيقة الحقائق، الحقّ مخلوق به، أصل العالم، أصل الجوهر الفرد، الهيولى، المادّة

الأولى، جنس الأجناس، الحقيقة الكليّة، كل شيء، الكتاب المفيض، مركز الدّائرة، العقل الأوّل، القلم الأعلى، الإمام، الروح الكلّي، روح العالم، نور محمّد، التعيّن الأوّل، اللوح المحفوظ، عرش الله، الخليفة، نائب عن الله، ظل الله، النسخة العظمى أو الجامعة أو الكاملة، الكلمة الجامعة، البيت الأعلى، المختصر الشريف، عين الجمع والوجود، المعلمّ الأوّل، البرنامج الكامل مرآة الحقّ والحقيقة، البرزخ، الإنسان الأزلي.

إنّ كلّ مصطلح من هذه المصطلحات بحاجة إلى دراسة تبيّن علاقته بمعناه إذ أنّ كلّ مصطلح عند المتصوّفة كلمة ترمز إلى حقيقة هي في الواقع واحدة، لكن لها وجوه عدّة.

وابن عربي هو أوّل من استعمل تعبير الإنسان الكامل في الفكر الصوفي والفلسفي الإسلامي. هذا من ناحية اللّفظ، أمّا المضمون فقد استشفّه من مراجع متعددة. وأهمّ ما يميّز تصوّر ابن عربي لهذا المفهوم هو المكانة التي وضع فيها الإنسان، إذ المطّلع على كتبه يلاحظ سيل الصفات الرّفيعة التي تميّز الحقيقة الإنسانية. إلاّ أن هذه الصفات تظل في مرتبة مثالية أي تصف الإنسان كما يجب أن يكون كقيمة كماليّة لا الإنسان كما هو في صميم واقعه الإنساني. ولقد جعل ابن عربي الله مقياسا للكمال الإنساني، ولذلك تتوالى مصطلحاته المرادفة للإنسان الكامل : ظلّ الله، عرش الله، خليفة الله.

والإنسان الكامل عبارة مؤلفة من لفظين : الإنسان والصفة الكامل. والمرتبة الإنسانية عند ابن عربي واحدة لا غير، تتحقّق في الإنسان الكامل، وما عداه يطلق عليه إسم الإنسان لتشابهه مع الإنسان الكامل في شكل أو صفة. وكلّ فرد من أفراد الجنس البشري يسمّى إنسانا سواء تحقّق بالمرتبة الإنسانية أو لم يتحقّق، ولكن تعميم التسمية بهذا الشكل لا يجوز لأنّ منطلق الشبه الصوري في أفراد الجنس البشري ليس إلاّ. فالإنسان الكامل والإنسان الحيوان يطلق عليهما، نظرا لتشابه في الشكل، لفظ «إنسان». أمّا صفة الكامل فليس لها معنى خلقيّ على الإطلاق. فللكمال هنا معنى وجودي أي وجود جميع الصفات الالاهيّة والكونيّة أو قابليّة وجودها في الإنسان، هو كمال المعرفة بالنفس وبالله. فالإنسان الكامل هو من أدرك في مرحلة من مراحل كشفه وحدته الذاتية بالحق ووصل من تحقّقه هذا إلى كمال المعرفة بنفسه وبالله، إذن فهو إنسان كامل في معرفته.

وباختصار فإنّ الإنسان الكامل عند ابن عربي هو الحدّ الجامع الفاصل بين الحقّ والعالم : فهو يجمع من ناحية بين الصورتين، يظهر بالأسماء الالاهيّة فيكون حقّا ويظهر بحقيقة الإمكان فيكون خلقا. وهو يفصل من ناحية أخرى بين وجهي الحقيقة فيمنع الخلق من عودة الاندراج في الغيب الذي ظهر منه. انّه حدّ بين الظاهر والباطن. يقول ابن عربي : «الإنسان الكامل

إقامه الحقّ برزخا بين الحقّ والعالم فيظهر بالأسماء الالهية فيكون حقّا ويظهر بحقيقة الإمكان فيكون خلقا»[5].

ويقول أيضا : «والانسان الكامل الجامع حقائق العالم صورة الحقّ سبحانه»[6]. ويقول في «فصوص الحكم» : «فما صحت الخلافة إلاّ للإنسان الكامل، فأنشأ صورته الظاهرة من حقائق العالم وصوره، وأنشأ صورته الباطنة على صورته تعالى، ولذلك قال : «كلّ ما سوى الإنسان خلق، إلاّ الإنسان فإنه خلق وحقّ...»[7]. وفي رسالته «إنشاء الدوائر» يقول : «فكأنّه برزخ بين العالم والحقّ وجامع للخلق وهو الخطّ الفاصل بين الحضرة الالاهيّة والكونيّة كالخطّ الفاصل بين الظلّ والشمس»[8]. ويبدو أيضا من خلال مقولات ابن عربي أن الإنسان الكامل هو محمّد أو بعبارة أدقّ الحقيقة المحمّديّة ولكن هذه الحقيقة قطب يدور في فلكه دائما كلّ طالب للكمال. فلا يزال يدور أي يتحقّق بالصفات المحمّديّة وفي دورانه يصغر قطر الدائرة ويصغر حتّى يتلاشى القطر ويتحقّق الطالب بوحدته الذاتيّة مع مركز الدائرة أي الحقيقة المحمّديّة. وهنا في تحقّقه يطلق عليه إسم من تحقق به أي اسم الإنسان الكامل.

(5) ابن عربي : الفتوحات المكيّة، ج 2، ص 391.

(6) ابن عربي : الفتوحات المكيّة، ج 3، ص 447.

(7) ابن عربي : الفتوحات المكيّة، ج 2، ص 396.

(8) ابن عربي : إنشاء الدّوائر، ص 22.

من خلال تأويلات المتصوّفة ومحاولاتهم الذهنية اكتشاف الحقيقة الالاهية انطلاقا من الإنسان المركز الذي يؤدّي دورانه اللولبي إلى المحيط أو المحيط الذي يؤدي دورانه إلى المركز نفهم أنّ الإنسان الكامل يتخذ دلالات عديدة. فهو الإنسان القديم وهو آدم وهو محمّد الذي يعتقد أهل السنّة أنه خلق قبل ولادته، وينتهون إلى أنّ الإنسان الكامل هو أسمى مرتبة يبلغها الإنسان وهي مرتبة الصوفي الذي وصل إلى الفناء في الله بعد أن حصل له التجلّي ببعض الأسماء الالاهية ويصير «الكامل التام» كما يقول أبو يزيد البسطامي. هو الكنز الخفي أو «البطون» وهو ذات الحق الأزلية القديمة كما ورد في الحديث القدسي«كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فبه عرفوني»[9]

وهنا نصل إلى الحدّ الذي لم نعد نفرّق عنده بين هذا الإنسان الكامل وبين ذات الحقّ، بين الإنسان المخلوق والالاه الخالق، بين الإنسان خلقا والإنسان حقّا. نصل إلى الإيغال الصوفي عند ابن الفارض الذي يقول في قصيدة يخاطب فيها الرسول محمّد ﷺ :

(9) قال السخاوي في «المقاصد» ص 327 : ليس من كلام النبي ﷺ ولا يعرف له سند صحيح ولا ضعيف. وقال في «كشف الخفاء»، ج 2، ص 132 قال القاري لكن معناه صحيح مستفاد من قوله تعالى : ﴿وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون﴾ أي ليعرفون كما فسره ابن عباس رضي الله. عنه وهو واقع كثيرا في كلام المتصوّفة واعتمدوه وبنوا عليه أصولا لهم (البعد الصوفي، ص 1266 ـ 1267).

إليّ رَسولاً مِني كنت مني مُرْسَلاً وذَاتِي بآيـاتِي عَليَّ استدلَّتِ
وكلهمُ عن سـبق مـعناي دائرٌ بدائرتي أو واردٌ من شريعتي
وإنـي وإن كنـت ابن آدم صورة فلي فيـه معنى شاهد بأبوّتي

وكأنّه يقول أنا الله، أنا الذي أرسلتك بشريعتي، أنا الدّائرة التي يخرج منها كلّ شيء ويعود إليها كلّ شيء، أنا ابن آدم في الظاهر وأبو آدم وخالقه في الحقيقة. ونجد هذا الإيغال الصوفي نفسه في قصيدة لأبي حامد الغزالي في كتاب «معارج القدس» ويقول فيها لربّه :

وهل أنا إلا أنتَ ذاتًا ووحدةً وهل أنتَ إلاّ نفسَ عيـنِ هويتي
ملأتَ جهاتي الستّ منك فأنت لي
محيط وأيضا أنتَ مركزُ نقطتي[10]

لا يهمنا هذا «الايغال» كثيرا في هذا المقام من حيث هو إيغال، بل يهمّنا مدى توضيحه لإشكالية ترميز حروف الخطّ العربي كعلامات شكليّة هندسية صنعها خطاطون. ولا ندري هل صنعوها للدّلالة على الصورة التي في ذهنهم عن الإنسان الكامل أو أنّ المتصوّفة قد أولوا هذه العلامات وطابقوا بينها وبين مفاهيمهم الماورائية لهذا الإنسان، أي هل كان الخطّاطون الأوائل الذين ابتكروا أشكال الخط العربي متصوّفة؟ وهل كان إبداعهم للخط وهندستهم له متوافقا ورؤاهم حول الخالق

(10) المعجم الصوفي : أبعاد الحكيم، ص 983.

والإنسان الكامل، ذات هذا الخالق وخليفته كما جاء في مقولاتهم؟ سؤال من الصعب الاجابة عليه.

ولكن لا شكّ في أنّ للتصوّف أثرا كبيرا في وصول الخطّ العربي إلى ما وصل إليه من روعة وجمال. وفي تاريخ الخطّاطين العرب تبرز بعض الأسماء لشخصيات صوفية كالحسن البصري ومالك بن دينار ويحيي الصوفي، ومن كتب عن الخطّ أيضا أمثال إخوان الصفاء وأبو حيّان التوحيدي. وهذا يدلّ دلالة واضحة على ارتباط الخطّ العربي بالمنحى الصوفي. وليس المجال واسعا هنا للتطرّق إلى هذا الموضوع الذي يتطلّب في حدّ ذاته دراسة على حدة.

إنّ ما نريد تبيانه الآن هو التطابق الموجود بين مفاهيم المتصوّفة للإنسان الكامل والمفاهيم التي كانت أساسا للحديث عن هندسة الحروف العربية في علاقتها بمفهوم الإنسان الكامل ممّا أدّى بهذا الخطّ كشكل هندسي معيّن إلى أن يكون صورة لهذا الإنسان.

وقبل تناول هذا المقام لا بدّ من الناحية المنهجيّة أن ننطلق من مفهوم الصورة عند المتصوّفة أنفسهم. الصورة عند ابن عربي : «هي وجود عيني للشيء في مقابل حقيقته وماهيته أو مظهر له في مقابل الباطن».

جاء في «الفتوحات» : «إنّما كانت الخلافة لآدم عليه السّلام دون غيره من أجناس العالم، لكون الله تعالى خلقه على صورته، فالخليفة لا بدّ أن يظهر فيما استخلف عليه بصورة مستخلفه وإلاّ فليس بخليفة له فيهم»[11]. وجاء أيضا : «العالم صورة الحقّ والإنسان الكامل على صورة العالم وصورة الحق»[12].

نفهم من ذلك أنّ الصورة هي مرآة حسيّة ظاهرة ننفذ من خلالها إلى البطون (أي إلى الباطن). وهذه المرآة الحسيّة في حدّ ذاتها كنز خفي، طيف جامع للحقائق وعنده تتوالى الصور الظاهرة وكلّ صورة تعبّر عن حقيقة من الحقائق : «فالإنسان الحيوان خليفة الإنسان الكامل وهو الصورة الظاهرة التي بها جمع حقائق العالم والإنسان الكامل هو الذي أضاف إلى جميعه حقائق العالم، حقائق الحقّ التي بها صحّت له الخلافة»[13]. لقد استعمل ابن عربي جملة تمثيلات لتفسير نشوء الكثرة من الوحدة (ظلال، مرايا، صور... الخ).

فكل ما سوى الحقّ هو صورة له. يقول : «وكلّ ما سوى الله فقد ظهر على صورة موجودة فما أظهر إلاّ نفسه. فالعالم مظهر الحقّ على الكمال... ثمّ إنّ الله اختصر من هذا العالم مختصرا

(11) «الفتوحات»، ج 1، ص 263.
(12) «الفتوحات»، ج 4، ص 21.
(13) «الفتوحات»، ج 3، ص 437.

مجموعا يحتوي على معانيه كلّها من أكمل الوجوه سمّاه آدم وقال إنّه خلقه على صورته»[14]

إنّ الصورة عند المتصوّفة هي ظلّ الحقيقة أو ا لمرآة التي تنعكس فيها هذه الحقيقة. ولذلك فهم يجرّدونها ذهنيا كظاهر يخفي باطنا ويحلّقون بها في عالم المطلق لتختصر وتحوي المعاني الكليّة.

وهنا نأتي إلى مركز الاهتمام في هذه المحاولة، إلى هذه الصورة الخطيّة التي تلتحم بالذهن فتحوي الأشياء الظاهرة والمطلقة بل الأشياء الظاهرة التي تدلّ عليها تصبح فيها مطلقة وجامعة، نأتي إلى هذا الألف المنتصب المستقيم والغير المائل استلقاء أو انكبابا. هو خطّ مستقيم عمودي طوله مناسب لعرضه وهو الثمن كما يقول إخوان الصفاء على لسان ابن مقلة.

الألف في حدّ ذاته هذا «الحرف» الذي لا يعتقد ابن عربي أنّه كذلك اسم مشتقّ من الألفة كما يقول ابن عطاء الله في رسالته حول «اسم الله»، وإنّ فعل الاتحاد يسمّى تأليفا وكل المخلوقات متحدة بالله لمعرفة توحيده.

إنّ الألف عند ابن عربي ليس حرفا، بل هو «قيوم الحروف»[15]. ويعرّف القاشاني الألف في اصطلاحات الصوفية بأنّه: «الذات الأحدية أي الحقّ من حين هو أوّل الأشياء في

(14) «الفتوحات»، ج 3، ص 11.

(15) «الفتوحات»، ج 1، ص 58.

الآزال»[16]. يقول ابن عربي: «الألف ليس من الحروف عند من شمّ رائحة من الحقائق ولكن قد سمته العامّة حرفا، فإذا قال المحقّق إنّه حرف فإنّما يقول ذلك على سبيل التجوّز في العبارة، مقام الألف مقام الجمع وله من الأسماء اسم الله وله من الصفات القيّومية وله من المراتب كلّها وله مجموع عالم الحروف ومراتبها»[17].

نفهم من هذا الكلام أنّ للألف عند ابن عربي مرتبة توازي مرتبة الخالق وهو رمز الخالق، إذ هو مبدأ الأشياء وهو بمثابة الواحد الأحد الذي له أسماء الله.

ونجد في رسالة ابن عطاء الله كلاما جميلا حول الألف، بل كلاما حول النقطة التي تمدّدت لتصبح ألفا «إذ عندما أرادت النقطة أن تسمّى ألفا تمدّدت واستطالت ونزلت كما نزلت الحقائق العليا إلى العالم السّفلي حتى تعرف بها حقيقة جوهره وأصبحت هذا الألف الذي به عرف عالم الحروف».

ويقول ابن عطاء الله أيضا إن أوّل شيء خلقه الله هو النقطة ونظر إليها جلّ جلاله نظرة جعلتها تذوب وتسيل في شكل ألف. وبذلك كانت النقطة كنزا مخفيا فأشعّت ونزلت لتعرف من طرف المخلوقات وحتى تتّحد بكلّ الأشياء كما كان آدم عليه السّلام مبدأ المخلوقات الإنسانية.

(16) القاشاني، «اصطلاحات الصوفية» مخطوط رقم 685: الأوقاف، حلب، سورية.

(17) ابن عربي: «الفتوحات»، ج 1، ص 65.

ولا نملك إلاّ أن نتساءل عن هذا الاختلاف والاتّفاق في نفس الآن على أنّ الألف هو رمز الخالق ولكنّه منتصب ومستقيم متّفق وشكل الإنسان، ثمّ هذا الاعتبار للنقطة التي تصبح هي الخالق وهي المبدأ في عالم الغيب، ولكي تعرف نزلت وتمدّدت في شكل ألف. وكأنّنا بالمتصوّفة يعتبرون نزول هذه النقطة شبيها بنزول الإنسان في شكل إلاهي أو نزول الإلاه في شكل إنساني.

يقول ابن عطاء الله إنّ الألف منتصب مستقيم في انتظام وتوازن والنقطة مبدؤه ترمز إلى الاستقرار المبدئي للوجود الكوني وهي مقابلة للعدم. وقد اتّفق الرّاسخون في العلم على أنّها جوهر بسيط تعبّر عن استقرار الموجود.

أمّا عبد القادر الجيلي فيقول عن الألف الأولي في كلمة الله: «إنها عبارة عن الأحدية التي هلكت فيها الكثرة ولم يبق لها وجود بوجه من الوجوه، ذلك حقيقة قوله تعالى: ﴿كل شيء هالك إلاّ وجهه﴾ يعني وجه ذلك الشيء. وهو أحدية الحق فيه ومنه، له الحكم فلا يقيّد بالكثرة إذ ليس له حكم، ولمّا كانت الأحدية أوّل تجليات الذات في نفسه لنفسه بنفسه كان الألف في أوّل هذا الاسم وانفراده بحيث لا يتعلق به شيء من الحروف. أمّا فاء الألف فهو يدلّ على المعقولات بهيئته ويدلّ بنقطته على وجود الحقّ في ذات الخلق ويدل باستدارة رأسه وتجويفه على

عدم التناهي للتمكّن من قبوله الفيض الالاهي. واستدارة رأس الفاء محل الإشارة لقبوله الفيض إذ المجوّف لا بدّ أن يقبل شيئا يملؤه. والنقطة في رأس الفاء كأنّها هي التي دائرة رأس الفاء محلّها.

وهنا إشارة لطيفة إلى الأمانة التي حملها الإنسان وهي ـ أعني الأمانة ـ كمال الألوهية. كما أن السّماء والأرض وأهليها من المخلوقات لم تستطع حمل هذه الأمانة وكذلك جميع الفاء ليس محلاّ للنقطة سوى رأسها المجوّف الذي هو عبارة عن الإنسان، وذلك لأنه رئيس هذا العالم فتحصل من هذا أنّ أحدية الحقّ يبطن فيها حكم كلّ شيء من حقائق أسمائه وصفاته وأفعاله ومؤثراته ومخلوقاته ولا يبقى إلا صنعة ذاته المعبّر عنها في وجه بالأحدية. هكذا جاء في الإنسان الكامل.

أمّا الحرف الثاني من اسم الله فهو اللام الأوّل، وهو عبارة عن الجلال لأنّ الجلال أعلى تجليات الذات وهو أسبق إليها من الجمال. أما الحرف الثالث فهو اللاّم الثاني وهو عبارة عن الجمال المطلق السّاري في مظاهر الحقّ، وجميع أوصاف الجمال راجعة إلى وصفين: العظمة والاقتدار. ونهاية الوصفين الأوّلين إليهما فكأنّهما وصف واحد. ومن ثمّ قيل إنّ الجمال الظاهر للخلق انّما هو جمال الجلال، والجلال انّما هو جمال الجمال لتلازم كلّ واحد منها للآخر. والحرف الرابع من اسم الله هو

الألف الباطن في الكتابة لكنه ثابت في اللفظ وهو ألف الكمال وفي ثبوته في اللفظ اشارة إلى حقيقة وجود نفس الكمال في ذات الحقّ سبحانه وتعالى. فعلى هذا الكمال من أهل الله في أكمليّته يترقّى في الجمال والحقّ سبحانه وتعالى، لا يزال في تجليات وكلّ تجلّ من تجلياته في ترقّ في أكمليته. فإنّ الثاني يجمع الأوّل. فعلى هذا تجلياته أيضا في ترقّ، ولهذا قال المحققون إنّ العالم كلّه في ترقّ في كلّ نفس لأنه أثر تجليات الحقّ وهي في الترقي. فإن قلت في هذا الاعتبار أن الحقّ سبحانه وتعالى في ترقّ أردت بالترقي ظهوره لخلقه. والحرف الخامس هو الهاء الذي هو عين الإنسان واستدارة رأس الهاء إشارة إلى دوران رحى الوجود الحقي.

والخلق على الإنسان فهو في عالم المثال كالدائرة التي أشار إليها، فإن شئت قلت الدائرة حقّ وجوفها خلق وإن شئت قلت الدائرة خلق وجوفها حقّ. فهو حقّ وهو خلق، وإن شئت قلت الأمر فيه بإلهام فالأمر في الإنسان دوري بين أنه مخلوق له ذلّ العبودية والعجز وبين أنّه على صورة الرحمان فله الكمال والعزّ»[18].

ويظهر للعيان في ترميز آخر استعملته المتصوّفة وهي أنّ الباء دليل الصفة في مقابل الألف دليل الذات وهي رمز للتعيّن

(18) «اصطلاحات الصوفية»، القاشاني، كمال الدين عبد الرزاق، دمشق، ص 19 ـ 20

الأوّل[19] الذي يشكّل وسطا بين الواحد والكثير. أمّا نقطة الباء فهي تمثيل لتبعيّة الموجودات للتعيّن الأوّل وهي رمز الإنسان الكامل عندهم. يقول ابن عربي «بالباء ظهر الوجود وبالنقطة تميّز العابد من المعبود».

وعن باسم الله يقول ابن عربي على لسان علي بن أبي طالب «أنا نقطة باسم الله»، فأشار بالباء إلى التعيّن الأوّل لأنّ الباء أوّل تعيّن في حروف التهجّي ونقطة الباء إشارة إلى وجود العالم الواقع تحت التعيّن الأوّل الذي هو العقل الكلّي والروح الأعظم المحمّدي، معنى أن وجود العالم بالنسبة للرّوح الأعظم كالنقطة بالنسبة إلى الباء في التبعيّة ووقوعها تحته. ولهذا قال رضي الله عنه : «أنا تلك النقطة لأنّه عالم بحقيقة حقائق العالم»[20].

نستخلص من ذلك أنّ هذه النقطة ترمز إلى الإنسان الكامل لذلك كثرت أقوال المتصوّفة في تعريفهم أنفسهم أنهم نقطة الباء.

يبدو جليّا من خلال رسالة عبد القادر الجيلي أنّ اسم الله الذي يحتوي على الألف بألفه ولامه وهائه وبقية الحروف اللام الأوّل واللام الثاني والألف الباطن في الكتابة والثابت في اللفظ

(19) أي هي رمز إلى حقيقة الحقائق التي ظهر بها الوجود استنادا إلى حديث «أوّل ما خلق نوري ومن نوري خلق كل شيء». فالباء هي رمز النور المقصود في الحديث.

(20) «الأجوبة عن الإنسان الكامل»، مخطوط الظاهرية، رقم 6824، ورقة 222 ب.

والهاء تحتوي كلّها على رموز الخلق والحقّ أو الحقّ والخلق كما تحتوي على أوصاف الجمال والجلال والكمال. هي صورة هذا الالاه الذي يستأنس أو هذا الإنسان الذي يستأله. وهو عبارة عن الدائرة التي تدور دورانا لولبيّا، دوران «رحى الوجود» الحقي والخلقي، فإن شئنا قلنا الدائرة حقّ أي الله، وجوفها خلق أي الإنسان،وإن شئنا قلنا الدائرة خلق وجوفها حق. وإن شئنا قلنا الأمر فيه بإلهام فالأمر في الانسان دوري في أنه مخلوق له ذلّ العبودية والعجز وإلاه على صورة الرحمان فله الكمال والعزّ.

إنّ دوران الدّائرة من المحيط إلى المركز و دوران اللّولب من المركز إلى المحيط عند الجيلي يذكّرنا بحركة النقطة النازلة من العالم العلوي إلى العالم السفلي والصّاعدة من هذا العالم إلى العالم العلوي عند ابن عطاء الله، هذا الألف المتحرّك المعبّر عن الإنسان المستأله تارة والالاه المستأنس تارة أخرى، وباعتبار النقطة التي تحت الباء.

بهذا الألف المنبسط، ندخل متاهة من الصعب الخروج منها إذ أنّنا في كل مرّة نعتقد فيها أنّنا وصلنا إلى حقيقة ما، إلى نهاية طريق في هذه المتاهة، سرعان ما نجد طريقا ثانيا نبدأ فيه رحلة مع تصوّر آخر وترميز آخر واعتبار آخر. وكأنّ الجدليّة الصوفيّة وأحوالها وتحرّكها في مقاماتها تنعكس على الحروف وأشكالها وعناصرها. فتتحرّك النقطة لتصبح ألفا ويمتدّ الألف وينبسط

ليصبح باء تأخذ النقطة مكانا تحته. وباتخاذها هذا المكان يتغيّر رمزها أو ربّما لا يتغير باعتبار أنّ النقطة هي الكنز المخفي الذي يدلّ ـ حسب ابن عطاء الله ـ على الحقّ كما يدلّ على الخلق، يدلّ على الله كما يدلّ على الإنسان الكامل، صورة الله وخليفته. وتصبح الباء ـ هذا الألف المنبسط أفقيا ـ وهو قطر الدائرة الأفقية ـ خلاصة خاصة الخاصّة في الحروف[21]، كما في البشر جماعة هو خلاصة خاصّة الخاصّة المقصود بهم الكمّل، كذلك في الحروف تأخذ الباء مكانة الإنسان الكامل من البشر.

هذا الإنسان الذي يرمز له أيضا بدائرة الفاء التي حملت نقطتها رمز الأمانة التي حملها الإنسان والتي لم يستطع حملها سواه من المخلوقات، وبذلك كان خليفة الله على الأرض.

والسؤال الآن، بعد هذه الرحلة في معنى الإنسان الكامل والتي تلتها رحلة موازية في عالم الحروف العربية التي اعتبرها ابن عربي «أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون وأنه العالم الأفصح لسانا والأوضح بيانا»[22] . هل كانت هندسة حروف الخطّ العربي وتشكيل صورها اعتباطية عفوية، وهل كان الانطلاق من النقطة واختيار الألف المشتقّ من الألفة مقياسا لبقية الحروف والنقطة مقياسه ؟ وهل كان اختيار الدائرة والألف كقطر لها واحتواؤها لبقية الحروف ضربا من ضروب الصدفة، يقف عند حدود

(21) «الفتوحات» : السّفر الأوّل، فقرة 454.

(22) «الفتوحات» : ج 1، ص 58.

الاصطلاح ؟ وهل كان وراء هندسة هذه الحروف حكماء متصوّفة اعتبروا أن الله قد خلقهم على صورته فكانوا كمّلا فخلقوا الحروف على صورتهم ورمزوا بها إليه وإليهم؟

السؤال يبقى مفتوحا وبحاجة إلى عشق المتيّمين بالخطّ العربي لزيادة البحث فيه في اتّصاله بالمجال المعرفي والجمالي والذي تحرك في مقاماته.

ولا نملك في نهاية هذا المطاف إلاّ أن نذكر قولا جاء في رسالة «التدبيرات الإلاهية في إصلاح المملكة الإنسانية» لابن عربي، هو قول في الكاتب من شأنه أن يدفعنا بشوق إلى التحقق من أن الكاتب الخطاط متصف بصفة الإنسان الكامل إذ نجد عند ابن عربي مصطلحات استعملها في فتوحاته وفصوصه للتعبير عن هذا المفهوم مثل القلم الأعلى والممدّ الأوّل واللوح المحفوظ :

«اعلم وفقك الله أنّ الله تعالى جعل في المملكة الكبرى لوحا محفوظا وقلما معلوما عليّا بيمين مقدّسة عن التأليف والتغيير، فنفذ أمر الإرادة بالعلم من الحقّ إلى اليمين بتحريك القلم على سطح اللوح المحفوظ بعلم ما كان وما هو كائن وما يكون وما لا يكون.

قلمي ولوحي في الوجود يمدّه ... قلم الالاه ولوحُه المحفوظ

ويدي يمين الله في ملكوته ... ما شئت أُجّري والرسوم خطوط[23]

23) «التدبيرات الالاهية في اصلاح المملكة الإنسانية»، طبع مطبعة بريل 1332، ليدن، ص 177.

جمالية الخط الكوفي بالقيروان

الأستاذ محمد ڤيڤة

(تونس)

بسم الله الرحمان الرحيم،

كنت أنجزت عملا فيما مضى من السنوات في إطار الإعداد لشهادة الدكتوراه في الجمالية والفنون عنوانه «تطوّر الخط العربي الكوفي بالقيروان من القرن الثالث إلى القرن الخامس بعد الهجرة الموافق من التاسع إلى الحادي عشر بعد الميلاد»، وذلك بالاعتماد على النقائش الجنائزية ورقوق مخطوطات من القرآن والعمارة الدينية وخاصة المساجد، وقد ناقشت هذه الدراسة في جامعة السوربون في ديسمبر 1992، وما أورده هنا إنّما هو مستمدّ من مادّتها.

الاصطلاح ؟ وهل كان وراء هندسة هذه الحروف حكماء متصوّفة اعتبروا أن الله قد خلقهم على صورته فكانوا كمّلا فخلقوا الحروف على صورتهم ورمزوا بها إليه وإليهم؟

السؤال يبقى مفتوحا وبحاجة إلى عشق المتيّمين بالخطّ العربي لزيادة البحث فيه في اتّصاله بالمجال المعرفي والجمالي والذي تحرك في مقاماته.

ولا نملك في نهاية هذا المطاف إلاّ أن نذكر قولا جاء في رسالة «التدبيرات الإلاهية في إصلاح المملكة الإنسانية» لابن عربي، هو قول في الكاتب من شأنه أن يدفعنا بشوق إلى التحقق من أن الكاتب الخطاط متصف بصفة الإنسان الكامل إذ نجد عند ابن عربي مصطلحات استعملها في فتوحاته وفصوصه للتعبير عن هذا المفهوم مثل القلم الأعلى والممدّ الأوّل واللوح المحفوظ :

«اعلم وفقك الله أنّ الله تعالى جعل في المملكة الكبرى لوحا محفوظا وقلما معلوما عليّا بيمين مقدّسة عن التأليف والتغيير، فنفذ أمر الإرادة بالعلم من الحقّ إلى اليمين بتحريك القلم على سطح اللوح المحفوظ بعلم ما كان وما هو كائن وما يكون وما لا يكون.

قلمي ولوحي في الوجود يمدّه ... قلم الالاه ولوحُه المحفوظ
ويدي يمين الله في ملكوته ... ما شئت أُجّري والرسوم خطوط[23]

23) «التدبيرات الالاهية في اصلاح المملكة الإنسانية»، طبع مطبعة بريل 1332، ليدن، ص 177.

جمالية الخط الكوفي بالقيروان

الأستاذ محمد ڤيڤة

(تونس)

بسم الله الرحمان الرحيم،

كنت أنجزت عملا فيما مضى من السنوات في إطار الإعداد لشهادة الدكتوراه في الجمالية والفنون عنوانه «تطوّر الخط العربي الكوفي بالقيروان من القرن الثالث إلى القرن الخامس بعد الهجرة الموافق من التاسع إلى الحادي عشر بعد الميلاد»، وذلك بالاعتماد على النقائش الجنائزية ورقوق مخطوطات من القرآن والعمارة الدينية وخاصة المساجد، وقد ناقشت هذه الدراسة في جامعة السوربون في ديسمبر 1992، وما أورده هنا إنّما هو مستمدّ من مادّتها.

إنّ الخط العربي كعبارة جمالية قد عايشته منذ نعومة أظفاري في تونس، عاينته في الحياة اليومية وعلى المعالم، كما وجدته مرسوما على الأدوات والمصابيح والحلي، وفي المخطوطات التي كان المجتمع القديم يجلّها إجلالا كبيرا.

ومن بين مختلف الأساليب المتصلة بالخط العربي والتي نشأت في مختلف العصور فإنّ الأسلوب الكوفي قد استهواني دوما. فهذا الأسلوب متميّز ويتمتّع بحركية ذاتية، ممّا أهّله كي يزخرف العمارة ويوشّح الرقّ. كُتب القرآن بالخط الكوفي دون سواه من القرن الثالث إلى القرن السادس بعد الهجرة، أي من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر بعد الميلاد.

وعلاوة على الجاذبية الشخصية تجاه هذا الأسلوب الخطي فإنّ معاشرتي إياه أوحت لي بالعديد من التساؤلات :

ـ ما هو سرّ جمال هذه القوّة الغرافية في تشكّلها؟

ـ ما هو سرّ طبيعة هذا الخط العربي ذاته، وهو يُكتب من اليمين إلى اليسار ويُرسم بأحرف متباينة ذات أشكال مترابطة فيما بينها توحي بقابلية للمرونة، إذا ما توفّر شرط مهارة الخطّاط؟

ـ ثمّ إلى ماذا يُحيل التنوّع في صلب هذا الأسلوب نفسه من المورّق ومن المظفّر والهندسي، إلخ؟

فضّلت أن أرسم في هذه المداخلة البسيطة تطوّر الخط العربي الكوفي مثلما تشكّل في القيروان، من وجهة نظر تشكيلية بحتة، وأن أتقفّى آثاره وأتوقّف عند علاماته وفق مقاربة جمالية أساسا.

يُرسم الخطّ الكوفي إمّا على مسند صلب مثل الحجارة أو الرخام الذي تتكوّن منه نصيبات المقابر، أو مثل العناصر المعمارية كالواجهات والمشكاة، أو على مسند مرن مثل الرقّ. والمدار في أن نتوصّل إلى إبراز الثوابت من مسند إلى آخر، وفي أن نعرّف بالعلاقة بين المسند والتقنية والآلة والكتابة والخطّاط، وذلك كي نتعرّف على الكيفية التي توخّاها النقّاش أو الخطّاط أو النحّات في استعمال الفضاء الذي أسند إليه.

إنّ الوثائق التي تناولتها بالدرس هي نصيّبات مقابر تحمل شاهدات، وكذلك أوراق من مخطوطات من القرآن. وأيضا ثلاث كتابات حائطية هي من نفس المنهل لأنّها وثائق دينية. والشاهدات تشتمل دوما على سور من القرآن وعلى ابتهالات ترحّما على المفقودين، والمخطوطات هي أسفار من القرآن، وأخيرا تنتمي الكتابات الحائطية إلى مَعلمين دينيين يعود تاريخهما إلى أكثر من ألف سنة، أي إلى القرن الثالث بعد الهجرة، وهما الجامع الكبير بالقيروان ومسجد ابن خيرون الصغير المعروف بمسجد الأبواب الثلاثة.

إطار هذه المداخلة إذن هو مدينة القيروان في عصرها الذهبي. كانت عاصمة إفريقية، لمّا مثّلت قطب إشعاع ثقافي وديني واقتصادي وسياسي طيلة ثلاث سلالات متتالية : الأغلبية والعُبيدية والزيرية، من القرن الثالث إلى القرن الخامس بعد الهجرة، ثمّ خرّبها الهلاليون. وبفضل المساعدة التي وجدتها لدى مسؤولي مركز الفنّ الإسلامي برقادة الدكتورين إبراهيم شبّوح ومراد الرمّاح اطّلعت بكلّ ابتهاج على خمسين نُصيبة جنائزية، ومائة وخمسين ورقة من المخطوطات القرآنية، وثلاث كتابات حائطية من اختياري.

1 ـ النصيبات

وبما أنّ النصيبات مؤرّخة، أمكنني أن أتابع تطوّر الفنّ النقائشي طيلة ثلاثة قرون وأن أبرز إجمالا ثلاث مراحل. فبعد فترة من الحفر البسيط إلى حدود البدائية، تأتي فترة من الحفر المتطوّر، تليها فترة تنمّ عن سيطرة صناعية وتبدي انفجارا للحرف. وهذا من القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجري. تطوّرت الأشياء من فترة محاولات تكوّن أثناءها فنّ متقشّف، إلى فترة صناعة وتمكّن، ثمّ فترة ذات تقنيات عالية وجمالية متميّزة.

أمّا بالنسبة إلى القرن الثالث طيلة الإمارة الأغلبية، وفي إطار مجتمع متزمّت، فالنقائش لم تبرهن على انشغال جمالي،

وليس من الأهمّية بمكان أن تكون الأحرف منقوشة. وقد أعوزتها المهارة عند إنجازها، واشتمل ترتيب النصّ على أخطاء. إنّ النقيشة وظيفية قبل كل شيء، وبدت الخصوصية المهنية تلوح في الأفق بنقائش وفنّيات تمكّن منها واضعوها أكثر من ذي قبل، وقد نكتشف ومضة من الخيال في نقيشة كتبت بصفة بارزة أو نافرة، في فترة سادت أثناءها الكتابة المحفورة أو الغائرة، وكأنّ صاحبها ابتغى الصعوبة والانفراد، فبدت الأحرف متطوّرة، وكأنّ فعل الزمن أبرز وضوح أشكالها وشيئا من الشهوة الحسيّة. فمن الشاهدة على الموت تنبثق هنا الحياة.

وكان القرن الرابع الهجري قرن اضطرابات وتطاحن داخل بلاد تعلّقت بالمذهب السنّي في حين اعتنقت سلالة العبيديين المذهب الشيعي وأرادت فرضه على سكّان ناصبوها العداء. ومن المفارقات أن أفرز هذا التوتّر السياسي والديني والاجتماعي حسب ما يبدو كتابة أكثر انسجاما في تركيبتها وأكثر اتّزانا في كيفية خطّ الأحرف، فتزايد استعمال النقائش النافرة التي احتلّت مكان النقائش الغائرة، وقد بدت تلوح الزخارف ولو بصفة محتشمة، وكأنّ النقّاشين كانوا أمام شدّة الزمن، ولطرح خوفهم عنهم وإجلاء اضطرابهم فإنّهم أرادوا التعبير بالتناسق في فنّهم على أحلامهم، بغية تحقيق السّلم والأمن، وبالزخارف على تهكّمهم وشعورهم.

فإفريقية عامّة والقيروان على وجه الخصوص عرفا في القرن الخامس بعد الهجرة فترة شعُر المجتمع أثناءها بأكثر حرية في ظلّ السلالة الزيرية، وعرفت البلاد ازدهارا حقيقيا وخمودا للصراعات الداخلية. فالأمراء الزيريون وخاصة المعزّ بن باديس تعلّقوا بالترف والكتّاب والفنّانين فمكنّ جوّ السّلم والحرية النقاشين من أن يسيطروا على صناعتهم وأن يبلغوا درجة من الذوق لم يعرفوا مثلها من قبل. ورغم صلابة المسند وأدوات العمل فالنقّاش قد تخطّى الصعوبات بل عدّدها، فغدا يبدع بدون مبالاة أحرفا على أسطح مستوية أو إسطوانية، ويغطي جميع أوجه الشاهدات الموشورة (prismatique) داخل إطار خطّي بصفة ملائمة، وينقش نصّ الشاهدة نقشا ينمّ عن اهتمامه بالانجسام والتوازن. ومثال الشاهدة هذه لا يخلو من جمال من جرّاء الشكل الموشور ذي الأوجه المتعدّدة، وهو جمال يبدو أكثر جلاء مع الخط الكوفي المسجّل بصفة رائعة داخل فضاء من الكتابات المنقوشة والمدروسة دراسة حسنة. وهذا يمثّل حسب رأيي أوج هذا الشكل الفنّي وما أشدّ الزخور (exubérance) الذي عايناه! تنهل الزخارف من عالم النبات والحيوان وتتدفّق من الأحرف التي تتقوّس وتستوي وتلتفّ على نفسها وتنضفر. وتتعلّق زخرفة محكمة أخرى بالكتابة المنقوشة وتنضاف إليها حتى لا يبقى أيّ فراغ في الفضاء المعدّ للنقش. إلاّ أنّ هذه الحرية

التي سيطر عليها الناقش كانت تنمّ عن نزوة خيالية حقيقية غدت دوما متوازنة من جرّاء ملكة الدقّة.

2 ـ المخطوطات

أمّا المخطوطات فمحيطها مغاير، فهي تُبعدنا عن الجوّ المحموم الذي اتّسمت به ورشات النقّاشين الذين كانوا مطالبين بالاستجابة إلى رغبات الحرفاء حسب تسلسلها. فالناسخ لمخطوط وإن استجاب لطلب فهو يتمهّل أو يعمل خارج ضغط الزمن، وهو في حالة عزلة في مكان هادىء لأنّه ينسخ قرآنا، فهو يسوّي رقّه ويبري قلمه ويصنع إمّا حبره أو مداده، يُعدّ ألوانه حسب طقوس كأنّه يبتغي بها الكمال ويفرض على نفسه انضباطا يوافق إيمانه، حتى تبدو الورقات قد أنجزت بكلّ عناية وعلى وتيرة واحدة. فالناسخ لا يُبدي نفس السلوك الذي يتوخّاه النقّاش، عندما يجابه صخب المجتمع الذي يعيش فيه وعنفه. ينبغي أن يبقى القرآن واضح القراءة، كما ينبغي أن يكون الزخرف في الهامش أو يتخلّل الآيات ليشير إلى نهاية كلّ واحدة منها أو يتقدّم السور، ليتضمّن عناوينها وعدد آيات كلّ واحدة منها. ويقتصر عنصر التجديد خصوصا على حجم الأوراق ورسم الأحرف. ففي هذين المجالين تتنزّل إبداعيّة الخطّاط: إنّ قرآن الحاضنة المؤرّخ في سنة 470 هـ 1020م

مثال لما يمكن أن تكون عليه القيمة الإبداعية العليا. فهو يوحي بالإجلال من أجل حجمه أوّلا، والحال أنّ أغلب الأوراق التي اطّلعتُ عليها من الحجم الصغير باستثناء قرآن الحاضنة والقرآن (الأزرق اللون)، ومن حيث الاتّجاه أيضا عند القراءة الذي يتغيّر من الأفقيّة إلى العمودية. وجلّ الأوراق التي اطّلعت عليها مستطيلة الشكل وأفقية القراءة، كلّ ورقة في الحاضنة لا تتّسع إلاّ لخمسة أسطر على أقصى تقدير، والخطّ الكوفي الغليظ كُتب بقلم عريض القطّة حتى تكون أجزاء الحرف الواقعة فوق سطر الكتابة غليظة وما تحت الدّقيق. إنّ الكتابة أنيقة، وتوحي بالوقار، ومع ذلك فهي متحركة مندفعة بإشالاتها الطويلة الحاملة لمدوّرات جميلة، والأحرف الدائريّة ممتزجة وممطّطة نحو الأعلى، فتتشكّل في صورة مثلّث أو إجاصة. اللون الأسود هو السائد، وتضيئه أحيانا أربعة ألوان، الأحمر يشير إلى الضمّة والكسرة والفتحة، والأصفر والأخضر والأزرق تشير إلى الحركات المختصّة بضبط الكتابة، والأحرف في لون العنبر تمثّل عامّة عنوان سورة وعدد الآيات ونهاية السورة، ذلك حسب طريقة أبي الأسود الدؤلي، التي أضاف إليها الخليل بن أحمد الفراهيدي تغييرات لكي يُقرأ القرآن بدون أخطاء.

إنّ البعد الجمالي للّون يكون لافتا للإنتباه أكثر فأكثر عندما يعاين المخطوط الأزرق الشهير. فالتجديد الأساسي والذي لم

يُسبق إليه لا يكمن في مستوى شكل الخطّ الذي لم يتّسم بالطرافة فحسب، ولكن بالأحرى في غمس الرقّ في محلول أزرق، وبعد تجفيفه يُنسخ النصّ القرآني عليه بالحبر المذهّب. ويفضي المزيج إلى نتاج فريد حسدتنا عليه جميع متاحف الدنيا.

أمّا في خصوص أسلوب الكتابة فالأوراق القرآنية توزّع على ثلاثة أصناف :

- الأوّل هو الأقلّ إعدادا، مع القراءة الصعبة أحيانا.
- الثاني هو المعدّ بالخط الكوفي الجميل والمتقن مع القراءة الواضحة.
- الثالث هو المشتمل على مسحة إبداعية لا تخلو من نزوة فنّية (مثال مصحف الحاضنة).

إنّ التطوّر المتواصل للخطّ الكوفي الذي أثبتناه بالنسبة إلى النّصَيْبات الجنائزية والذي انعدمت فيه الجمالية، أو كانت جمالية بدائية وبسيطة، ثمّ تحوّلت إلى جمالية ذات تطوّر مطّرد يرتطم هنا - فيما يتعلّق بالخط القرآني - بصعوبة التأريخ له وتصنيفه تصنيفا زمانيّا. فبالنسبة إلى الوثائق اثنتان منها فقط مؤرختان يعود تاريخهما إلى القرن الخامس بعد الهجرة. إنّ تاريخ هذه الوثائق مجهول ونفترض في شأنها أنّها تعود إلى فترة ما بين القرن الثالث والقرن الخامس بعد الهجرة حسب إشارة الأخصّائيين.

3 ـ النقائش الحائطية

إنّ النقائش الحائطية الثلاث التي وقع الاختيار عليها في القيروان، تعود إلى القرن الثالث بعد الهجرة الموافق للقرن التاسع بعد الميلاد، وملامحها العامّة توحي بالزهد، ومع ذلك فهي خلاّبة. حُفرت النقيشة الأولى على أطباق من المرمر الأبيض وقع إدماجها في البنية المزخرفة بمحراب الجامع الكبير بالقيروان وهي جوهرة معمارية. والنقيشتان الأخريان حُفرتا على الحجارة الهشّة وتوجدان على واجهة مسجد ابن خيرون الصغير. هذه النقائش تنتمي إلى هيكل البناءتين المذكورتين، وهي بارزة تشتمل على هامش يُحيط بها، وهو أمر نادر.

خـــاتـــمـــة

إن صدر الأثر الفنّي عن نحّات أو نقّاش أو خطّاط فإنّ ميزته تكمن في نهاية المطاف في الروح التي تسكنه. وبالرغم من أنّ أصحاب هذه الآثار مجهولون أو لا نعلم عنهم إلاّ القليل، فإنّه يمكن أن ننطلق من الميزة الجمالية لآثارهم كي نصنّفهم.

أوّلا : الخطاطون الذين لم يُبدوا أيّ مهارة فلم يُسيطروا على فنّهم بما فيه الكفاية.

ثانيا : الخطّاطون المحترفون الذين سيطروا على فنّهم سيطرة كاملة.

وثالثا : الخطّاطون المُبدعون الذين أتقنوا فنّهم وتجاوزوه بإبداعات هي من عنديّاتهم.

المحيط والبيئة والايكولوجية
في الفن العراقي

الأستاذ شاكر حسن آل سعيد
(العـراق)

1 ـ المقدمة

في عام 1992، والأعوام التالية، اتضحت لي معالم الاتجاه المحيطي عموما في الفن العراقي، وحاولت في تلك المرحلة أن أزود الجمهور الفني والمناخ النقدي بذلك، أي منذ استمراري على زياراتي إلى عمان، مشفوعا بكل ما توصلت إليه من نتائج في العمل الفني نظريا وعمليا. وكان من نتيجته أيضا أن سنحت لي بعض الكتابات المنشورة وهو كتاب (حوار الفن التشكيلي) الذي أعددت تصنيفه كمجموعة للمحاضرات تخص الفن في سياق المنهج المحاضراتي لمؤسسة عبد الحميد شومان، ومنها

محاضرتان لي حول (التجذر المكاني في الفن) و(البعد الواحد). وكذلك ما ظهر لي كمقدمة لدليل معرضي الشخصي الفني، والذي أقمته على قاعة (المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة) في عام 1992 وهي تلك المقدمة المعنونة بـ (معنى الزمان التشكيلي كمبحث)، فضلا عن فعاليات أخرى وندوات في (رابطة التشكيليين الأردنيين) وخلاصاتها المنشورة في بعض الصحف الأردنية (صحيفة الرأي)، وما حفلت به محاضرات أخرى ألقيتها في دار الفنون، وهي من مستجدات مؤسسة شومان الثقافية، عامي 1994 ـ 1995، على أن جذور تلك المعالم في الفن المحيطي العراقي كانت قد ظهرت عندي وعند البعض من الفنانين، منذ السبعينات تقريبا، وهو ما أشرت إليه في كتابي (مقالات في التنظير والنقد الفني) [الفصل أو المبحث المعنون بـ (تجربة الحقيقة المحيطة في الفن العراقي) والذي نشر مسبقا كمقال في صحيفة الجمهورية الصادرة ببغداد عام 1985 ـ عدد يوم 29/ 6] ثم ما أشرت إليه أيضا في كتابي (الفن التشكيلي العراقي المعاصر) [طبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ عام 1992، الفصل الخاصّ بالمدارس المتنوعة للفن العربي، وهو الفصل الثالث / موضوع المدرسة المحيطية (ص 97 ـ 98)] وأخيرا محاضرتي في بغداد (قاعة حوار) في عام 1996، والتي أعددتها لإلقاء الضوء على آخر ما استجد من

مفاهيم وممارسات في نفس المجال وكانت بعنوان (المحيط والبيئة في الفن العراقي).

اني أذكر هذه المصادر والمرجعيات لكي أعيد إلى الأذهان مدى الإهتمام الذي أبديناه، أنا وسواي بمسألة (علاقة) الفنان العراقي بالعالم (أعني مفهوم البيئة والمحيط وربما الايكولوجيا)، وهو بشكل عام يشتمل على الإنسان وغير الإنسان (أو ما هو محيط به)... كل ذلك لكي نؤكد على أن البحث (في) العمل الفني، رؤيويا Visual وتقنيا Technical، ينبثق من (نقطة الالتقاء) بين الذات (و) العالم، وأنه لا يمثل (انفراد) الفنان أو تفرده بذاته في التعبير عنها (في) العالم. فثمة فارق كبير بين (نقطة الالتقاء) و(التفرد) أو بمعنى آخر نقول: ليس من المعقول أن ينفرد الإنسان كفنان في (قراءته) للمحيط، فهو شاء أم أبى مسبق بكونه موضوعا له أيضا، أي بكونه (مقروءا) من قبله[1]، إذن فإن (رصد) هذه المقروئية المشتركة بين الذات والآخر موضوع الفن المحيطي (بأوسع معانيه)، ومن (نقطة الإلتقاء) هذه والتي أسميناها في بعض مؤلفاتنا السابقة (كتاب الحرية في الفن) نشر ببغداد عام 1975، باسم (الوهج)، ينبثق دوما (نور المعرفة

(1) اعتدنا أن نكتفي بتوثيق الاختيار الإنساني للمعرفة المشتركة التحقق بين الإنسان وما حوله من موجودات، وهو رأي مجحف (عينيا) بحقوق المخلوقات جمعاء، فالنظرية الواحدية أو الأحادية للتعرف على حقيقة الشيء تحقق اجترارنا (لذواتنا) في معنى المعرفة، في حين أن الاعتراف بحق الآخر أيضا سوية هو الأكثر موضوعية، ومن هنا فانا من المؤمنين بأن معرفتي تظل ناقصة، تنشد كمالها في احترام ما يعرفه العالم عني بالمقابل، وهذا ما أحاول أن أهتدي به في كل توجهاتي المعرفية على قدر الإمكان، وهو أيضا إشكاليتي.

التشكيلية) مجددا بمشروعنا لعام 1997. وقد قلت في كتابي (الحرية في الفن) ما يلي :

«الوهج الحقيقي هو الاحتراق بالسعادة التي تخلفها ساعة تحديق في ضوء الشمس (ونور الشمس من خامات المحيط الذي تجلى، في مطلع التسعينات، كما هو معروف في لوحاتي المزدوجة).

... انه ساعة سلام حقيقي... السلام الذي يشعّ من صميم (القلب)، ومن (بؤبؤ العين) : التجاوز، الشعار، الرفض، الرؤيا، وأخيرا، الوهج، تلك هي (المراحل المتداخلة) للعمل الفني وهي ما يوازي : الوعي، التعبير، الانجاز، الرمز. أما (الوهج) فهو ما يتحقق أبدا (في المستقبل).. انه (حلم المهارة) (ص 44).

وسرعان ما تطوّر البحث (في) الرؤية بقصد اكتشافها عبر العلاقة كـ (وهج)... تطوّر إلى بحث في (التقنية). وهذا ما ظهر أيضا من خلال مسيرة واكبتها لغيري وواكبها لي غيري، فإن (اكتشاف) الفكرة تحققت تحت اسم (الطريقة أو الأسلوب). كان الفن العراقي في الستينات وما بعدها يفتش عن (التقنية) في مصادرها العالمية كما هو معروف (مما صرفه عن البحث عن (الأسلوب) وسرعان ما ظهرت بوادر البحث عن

معنى (المحيط) الذي سليتئم فيه كل من التقنية والأسلوب، بل وكلاهما مع المادة الإنشائية.

من هنا، فإن من المهم جدا الإلمام بـ (موقف الفنان) المحيطي قبل سواه، وفي وحدة كل من (الرؤية) و(التقنية)، (فالأسلوب) بما سيحقق الفكرة المطروحة (كفكر) يصبح (ممارسة). أو كـ (هاجس) معاش به من الداخل (: داخل الوجود)، وذلك بفهم جدوى (الموقف) كإطلالة للفعل action على التصوّر image في الفكر. وبغيره، يظل (الفعل) في الفن مجرد فعل تعبيري ذاتوي، لا موضوعية له (objectivité) فلا يكفي، إذن، اعتبار المحيط مجرد اهتمام بموضوع فني ما (composition) يحيط بنا، أو فكرة ما تستوطننا، إذا نحن لم نعش هذه (الإحاطة) نفسها من الداخل. [وهذا هو (الموقف / المعنى)، ولا يمثل سوى التقنية، سوى الأداء[2].

(2) (الداخل/ الخارج) أو (الباطن/ الظاهر) [حدّان] : يتأرجح ما بينهما كل من (الفكر و(الهاجس) و(الممارسة)، وهي (مراحل متداخلة) فيما بينها كتداخل (الوضوء والصلاة والذكر) في تصنيف الامام محمد الغزالي مؤلف كتاب «إحياء علوم الدين» أو هي حسب تصنيف الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي : [النية ـ القصد ـ الفعل]، والذي نعنيه بهذا التنسيق هو : معنى (الموقف) Situation، فنحن نعمل به (وجوديا) أولا ولكنه عند التعرف عليه (فهو انتولوجيا وجود). وفي أي عمل فني لا بد لنا أن نعطي (للموقف بمعناه الانتولوجي) حقه لكي يتمرجع الشكل إلى المرجع مثلما يتشكل المرجع في الشكل. ففي هذه الدورة التي تتنافذ فيها (الذات) والعالم تقوم شرارة (الإبداع) في كل من (البيئة ـ المحيط ـ الايكولوجيا).

2 ـ المحيط والبيئة والاكولوجيا في الفن العالمي

لكي نقدم (موقفنا) نحن كما يسنح لنا، لا بد أن نقارنه بما تطور فيه عالميا أو على الأقل (أورو ـ أمريكيا)، ثم نوضح له أو نشفعه بآراء فلسفية وصوفية كمناخ، وأخيرا نحلله متمثلين بأمثلة في الفن العراقي، في فن الرسم على الخصوص وعن فن السيراميك هامشيا* .

تمدنا المصادر والمراجع التدوينية الأجنبية بزخم هائل من (المواقف) التي برزت في (الفن الأوروبي عبر المدارس الفنية، وما آل إليه الأمر في الولايات المتحدة، ودول أمريكيا اللاتينية والقارات الأخرى).

* يشكل فن السيراميك (الفخار والخزف) بذاته فكرة المحيط، بصورة تختلط بـ (وظائفه) العمل الفني، مما يقلل مع جوهره (الثقافي)، ومع ذلك فإن (الوجود المحيطي) لهذا الفن يظل متصفا بكونه في جذوره الأولى أي (في معنى خلق الانسان) : [خلقنا الإنسان من صلصال كالفخار وخلقنا الجان من مارج من نار] سورة الرحمن. . . كونه فنا محيطيا (= بيئويا في خامته أولا ثم محيطيا في شكله (= كل إناء مهما كان يمثل العلاقة المستديمة بين الفضاء (أي الفوهة) والكتلة (أي البُدنة التي تحتوي الفضاء بداخلها). أما مرجعية هذا الفن، فتعود إلى إيكولوجيا (الوجود الروحي الذي ارتبطت بظهوره في عصر ما قبل فجر السلالات في العراق [أي منذ عصر حسونه في الألف السابع ق.م] فهي (مرجعية) ترتبط أساسا بمعنى (الخليقة) [حاجة الالهة للانسان كمخلوق]. ولا ننسى أن نشير هنا إلى أن كلا من (الأختام الاسطوانية في عملية طبع الختم)، و(الكتابة المسمارية) فضلا عن الأواني والجرار بأشكالها وما عليها من رسوم وزخارف تهتدي (بالوعي الايكولوجي ـ الروحي) في هذا الفن كما (قوى الطبيعة + دورة الحياة). على أننا اخترنا كلا من الفنانين : [سعد شاكر وشنيار عبد الله وطارق ابراهيم] كأمثلة عن الفنان العراقي المهتم أكثر من سواه بهذه (العلاقة) ذات المنحى المحيطي البيئوي في رؤياتهم الفنية بالذات كمساهمين في مشروعنا الثقافي هذا.

نماذج بيئوية

ففي منتصف القرن الراهن (العشرين ونحن في نهايته) أو قبيله بقليل رسم الفنان الفرنسي المعروف (فوتريه) (Jean Faurtier) لأول مرة رسوما وصفها النقاد بأنها «تؤكد كثيرا على (ملمسية) مواد الرسام وعلى خاصية (الإتحاد بالسطح التصويري) فهي ما سوف يحسب لها الفنان حسابا (عند) اكتشاف ذاته من خلال موضوعية التقائه بالعالم عبر وجوده في اللوحة التي يرسمها، وبعبارة أخرى، ينقل الاهتمام (بالمرئي) منه ومن ثم (بالصبغة اللونية) كما فعل الانطباعيون، إلى (مادة) السطح التصويري لذاتها. . . إلى (ملمسية المواد الإنشائية)، وهي بالطبع جزء من العالم الذي يوجد فيه الفنان وليست جزءا من الفنان، وحسب رأي إدوارد لوسي سميث في كتابه المترجم إلى العربية من قبل فخري خليل بعنوان «الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية» (انظر الحاشية في هامش المحاضرة رقم 3 ولسوف نعتمده بصورة أساسية في بحثنا) : إنّ النزعة التعبيرية Expressionisme في الفن الأوروبي لما بعد الحرب العالمية الثانية (1939 ـ 1945) هو ما أدت إليه «هذه النرجسية(. . .) التي توحي بشيء من الحيوية المنحسرة للرسم الفرنسي [يقصد بها ظهور الهاجس التعبيري]. لكنها تعد في نفس الوقت ابتكارا أصيلا. ومن هذه الرسوم يستدل المرء على أولى الخطوات الهادفة نحو الفن بلا شكل (Informal art) الأسلوب الذي هيمن على العقد الثاني في الفن الأوروبي* . والواقع أن الفن اللاشكلي هذا كان

* نفس المصدر ا لسابق، ص 58.

يبدو كنقطة تحوّل نحو (الفن المحيطي وهو في شكله البيئوي وليس الفضائي). وسنجد أن الاهتمام بالملمس في الفن البيئوي سينتقل إلى الاهتمام بالفضاء أيضا، فإن السطح التصويري، في رأيي، وهو جزء من العالم الخارجي، سيصبح منذ الآن فصاعدا (مسرحا جغرافيا) لظهور الملامح ا لجدارية، والسقيفة والأرضية، سواء في البيئة التضاريسية أو البيئة المعمارية. فهو لا يمثل تماما مشاعر الفنان وأحاسيسه المترجمة في ذاته، بمقدار ما سيمثلها موجودة أو منوجدة في العالم المحيط به أيضا وبملامح تقنية، (كوجود مرئي ومحسوس به لمسيا أيضا) وليس كمجرد موضوع مرسوم. وهذا ما سيشير إليه المؤلف المذكور نفسه معقبا عند ذكر وولز "Wols"، الفنان الألماني المقيم في فرنسا بقوله : يبرر (أي وولز) ما ادعاه الناقد ميشيل تابييه في كتابه (فن آخر) بأن هناك نوعا من الرسم بدأ من فرضيات مغايرة كليا عن تلك(. . .) فبدت الرسوم التي أنجزها في السنوات القليلة من عمره، وقد توفي عام 1951، وكأنها (تمزج بين الإحساس الخطي للفنان بول كلي "P. Klee" والطريقة التجريدية الجديدة الأكثر تجذرا في رؤية الأشياء) : ان افتتان وولز بالمادة (الحقيقية) التي تصنع منها الصورة و(الطلاء السميك) والذي كان يعمل على (خدشه وحفره)، يشجعنا على مقارنته بـ (فوترييه)* . مثلما سيصرح أيضا عنه الناقد (بيير رستاني) بقوله: «إن المهم في رؤية وولز من الفضاء space هو أن عناصره التوضيحية وتوضيحاته انصبت على تلك المعاني عنده من أجل تحقيق

* نفس المصدر السابق ص 58 ـ 59.

التطابق واكتمال الفضائية في نزعته. فهو يتعامل مع (الفضاء) كشيء في ذاته ولأجل ذاته كوجود سينتشر فيه من دون أن يضيعه». ولعل تأثير الفلسفة الوجودية كان واضحا في الفن الأوروبي كانعكاس إنساني لظروف الحرب المذكورة على العمل الفني. ولكن هذا (التمحور) في (لحم) المحيط البيئوي كان قد أخذ طريقه في الفن بصورة تختلف عنها في أمريكا، أو كما سيطالعنا به الناقد سميث عند قراءتنا لمؤلفه (مقدما لتحليله بأمثلة أوروبية) :«لقد حققت التجريدية الجديدة نجاحا باهرا، لا في باريس وحدها، بل وفي بقية أنحاء العالم، حيث يوجد رسامون مثل (انطونيو تَابْييس) "Antonio Tapies" في اسبانيا و(ألبرتو بوري) "Alberto Burri" في إيطاليا(. . .) وتَابْييس هذا هو الذي علم نفسه الرسم عام 1946 وأقام أول معرض شخصي في برشلونة عام 1951 (. . .) والذي سيفصح عن افتتانه بالسطوح والأنسجة والمواد التي شدته قريبا من رسامي المادة الفرنسيين مثل (فوترييه) الذي ترك أثرا مباشرا فيه». كما بدا ألبرتو بوري (كحالة مماثلة) لتَابْيس، إذ عرف واشتهر «بأعماله المصنوعة من الجوارب ونتف الملابس الخرقاء، ويعزى سبب لجوئه إلى هذه المواد إلى أنها تذكره بالضمادات الملطخة بالدماء التي شهدها أثناء الحرب. لقد استغل أيضا الأخشاب المنزلية واللفائف البلاستيكية محروقة ومذابة على مصباح زيتي والصحون المعدنية المهشمة»* . أليس هذا هو ما يخص الفن البيئوي الذي سيظل في صورته التعبيرية في أمريكا من خلال

* نفس المصدر السابق ص 66.

(جاكسون بولوك) "J. Pollock"وظل أكثر من سواه كامنا، لأن (التعبيرية التجريدية) التي سرعان ما ظهرت على مسرح الحياة التشكيلية في العالم، كانت ستبشّر بظهور الفن المحيطي؟ وإن مشاكل النزعة التعبيرية ـ التجريدية في أمريكا تنهل من طبيعة، لعلها مغايرة لشأنها في أوروبا، فهي نزعة (توليفية أفادت من التراث الأوروبي لحسابها). يقول سميث بهذا الشأن في الفصل الخامس، البوب والبيئات والأحداث (ص 104 ـ 148) في كتابه (الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية) : هناك قوى داخل (التعبيرية ـ التجريدية) و(الفن اللاشكلي) دفعت الفنانين نحو سياق جديد. على سبيل المثال : ما ان بدأت التعبيرية الجديدة تستنفد حوافزها حتى أدى إلى اهتمام الفنانين بـ :

أ ـ **نسيج اللوحة** : إلى خوض تجارب أكثر جرأة من المواد، كان بعض هذه التجارب (صبغة الاكريليك) بشكل خاص بتوجيه من موريس لويس وانتهى إلى تجربة (ما بعد الرسموية) Post Painterly Art. لكن معظم هذه التجارب تضمن إعادة استكشافات للامكانات المتاحة لـ :

ب ـ **التلصيق** [وأين ظهر التلصيق إن لم يكن في أوروبا كما أظن؟] لقد عنى الكولاج خطوة فلسفية مهمة لفنان ذي معرفة مسبقة بالتجريد اللاشكلي. هناك كان النسيج الملفت للنظر يمثل شيئا خلقه الفنان فعلا، في حين أن إضافات الكولاج جاءت تسعى إليه.

ج ـ **جاهزة** [ومن مبدعها إن لم يكن أوروبيا؟] ففكرة مارسيل دو شامب (للشيء الجاهز) Ready made كانت أحد

الابتكارات الرئيسية للدادا Dada، وقد استنبط التكعيبيون الكولاج كوسيلة (اكتشاف الاختلافات بين التشبيه والحقيقة (. . .) وحين وقع الكولاج في أيدي جيل ما بعد الحرب تطور إلى :

د ـ **فن التجميع** ، وهو وسيلة لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة مسبقا، حيث تنحصر مساهمة الفنان في معظمها بإقامة حلقات اتصال بين الأشياء (بوصفها معا) أكثر من صنع الأشياء بداية (. . .) إن موجة التجميع الحالية. . . تؤشر تحولاً في (فن تجريد انسيابي ذاتي إلى اقتران منقح مع البيئة). إن (طريقة المجاورة) هي الواسطة المناسبة للتعبير عن أحاسيس الخيبة في المصطلح العالمي الشاطر، الذي انساقت إليه التعبيرية ـ التجريدية والقيم الاجتماعية التي يعكسها هذا الوضع (. . .) والتجميع أتاح (نقطة انطلاق) نحو مفهومين كانت أهميتهما تزداد اطرادا بالنسبة للفنانين، وهما :

هـ ـ **البيئة والحدث** [ص 104 ـ 106]

وسيذكر هذا الكاتب والناقد أيضا مثالين مهمين لهذه النتيجة (في) كل من (روشنبرغ) "Rauschenberg" و(جاسبر جونس) "J. Johns"، لا سيما وان (الدادائية الجديدة) و(فن البوب) كانا سيلعبان دورهما أيضا في أعمالهما الفنية.

إذن فإن (التمرحل) من الاهتمام (بنسيج اللوحة باستخدام المادة الانشائية) ثم (التلصيق) نحو (الأشياء الجاهزة) فـ (التجميع) Assemblage وأخيرا (البيئة والحدث) عبر (الدادائية

الجديدة) كان سيؤدي فيما بعد إلى (الفن المحيطي) و(فن الأرض).

على أن الاهتمام بالبيئة والحدث أخذ مأخذه فيما بعد لتقبل الاهتمام بالمحيط، (كأرض)، و(المادة الخام) الأرضية، ثم في معنى (الفضاء) وايكولوجيا المحيط بشكل واضح. وكان (سميث) نفسه يحاول بسببه تعريفهم بهذه الإتجاهات الجديدة من خلال (مصطلحات) الفن التشكيلي، فضلا عن الإشارة الى مشاكل (الفن الفضائي) في أوروبا، كالتي حاول كلّ من (إيف كلاين) "Klein" الفرنسي و(فونتانا) "Fontana" الإيطالي الاهتمام به في تقنياتهما (في) اللوحة وليس في العالم الخارجي، أي في الطبيعة نفسها. وفي رأيي أن سميث كان يتجاوز الحديث عن (اكتشاف الفنانين الأوروبيين المسبق a priori لفن البيئة) في المادة الخام (كمرجع أساسي للفكر المحيطي الأمريكي) وهو الذي ظهر فيما بعد في (أشكاله) التي طغت على الفكر العالمي، والتي سيعرفها بواسطة المصطلحات التالية التي أثبتها في معجمه :

المصطلحات

1 ـ «الفن المحيطي» Environmental Art مصطلح يستخدم منذ عام 1950 في تعريف أعمال فنية ذات ثلاثة أبعاد يغلب عليها الاهتمام بالطبيعة الآنية (أو المؤقتة) Contemporary nature بحيث يستطيع المشاهد أن يكون موجودا ضمن الظاهرة ماديا. وكان (كاينهولزي) ممن أنتجوا أعمالا من هذا الطراز بوضوح (ص 67 ، معجم المصطلحات تأليف ادوارد لوسي سميث).

2 ـ فن الأرض Earth Art كمادة إنشائية وموضوع هو : «استخدام هذا المصطلح تم منذ منتصف عام 1960 لكي توصف به أعمال فنية، سواء منها المعروض في الغاليريات أو في الهواء الطلق، بحيث ستستخدم فيها مواد إنشائية مأخوذة من الطبيعة [كالأرض والصخور والثلج والعشب]» [ص 70 ـ المعجم].

3 ـ الفن الإيكولوجي Ecological Art وهو فرع من علم الأحياء يدرس العلاقات بين (الكائنات الحية) و(البيئة)، كما هو منصوص عليه في قاموس المنهل. اذن «فالفن الإيكولوجي فنّ يلتزم بالحوار Dialogue بين الحيوية Natural processes و(دورة الظواهر الحية لأنه يتّسع بكل توافقاته لكل (القوى) و(الظواهر) المتكاملة». وممن اهتموا بهذا الفن (هانس هاك) و(اين سونفست) المعروفان بعملهما الفني (منظر طبيعي زماني)، وهو (نحت محيطي) أنجز في (لاجوارديا بلازا) في نيويورك عام 1977 ، إذ يبدو كمحاولة لإبراز (قابلية الغابة المحلية) عند موقع اختير اعتباطيا في التعبير وكان المصطلح قد استخدم معجميا منذ عام 1968) [ص 70 من المعجم].

مرجعيات

إن مثل هذه المصطلحات Terms توضّح لنا مدى (مفارقة) الذات بوصفها (منهلا تعبيريا) في العمل الفني نحو العالم (كمنهل معرفي)، شبه توثيقي (بواسطة الخامة) وتوثيقي أيضا (من خلال الفعل). وكانت المحاور الرؤيوية حسب سميث

أيضا تدور حول (التعبيرية) و(الدادائية) اللتين انبثقت عنهما شتى المدارس، غير أن فنانين آخرين لم يقتنعوا بهذا فكان أن حسب معظمهم عدا ما صنف بدهاء تحت اسم (الدادائية الجديدة)، وحريّ بالمرء أن يقول عنهم : غالبا ما كانوا فنانين أرادوا أن يستكشفوا [التقليلي واللامستقر والعابر الزائل]. . . فيما يعملون [ص 107 من كتاب الحركات الفنية] وهو بهذه المحاور الثلاث يصف لنا بالطبع تطلعات (روشنبرغ) و(جونز) على الأقل من الفنانين الأمريكان. وهكذا يشخص لنا تماما هذا الناقد وبحزم (متوازيات) الفكر المحيطي (الروحية) بل ويقترب منها في الفكر الصوفي في مبادىء التقليلي واللامستقر والزائل، وهي محاور ستساهم برفض اللوحة الفنية تماما، واستبدال (الانسان) و(الطبيعة) و(الأجهزة المصنعة) بها.

3 ـ الفكر المحيطي في الفن العراقي

قبل أن نتناول الفن العراقي محيطيا لا بد لنا من الإشارة إلى أن (الأجواء التحضيرية) له كانت وستظل كامنة في الفكر الإسلامي، (أو العربي ـ الكوني بمعناه الأشمل أو الأكثر شمولا)، وهو انعكاس للوجود الإنساني في البيئة من إقليم

جنوب البحر المتوسط أو الشرق الأدنى[3].

لدينا أولا بعض الأمثلة المرجعية بل والمصدرية.

1 ـ جاء في القرآن الكريم قوله تعالى في آية الكرسي : ﴿الله لا إله إلاّ هو الحي القيّوم، لا تأخذه سنة ولا نوم، له ما في السماوات وما في الأرض، من ذا الذي يشفع عنده إلاّ بإذنه، يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم، ولا يحيطون بشيء من علمه إلاّ بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض، ولا يؤده حفظهما وهو العلي العظيم﴾. وكذلك قوله تعالى في سورة ياسين : ﴿. . . والشمس تجري لمستقر لها ذلك تقدير العزيز العليم،

(3) (حضارة إقليم البحر المتوسط) كما ترد في فكر المؤرخ البنيوي المعروف (فرنان بروديل) هي موضوعه النموذجي في معنى [تاريخ المدد الطويلة] إذ يعتقد أن لإقليم البحر المتوسط حضارته التي تنعكس على جميع المناطق التي تحفّ به شمالاً وجنوبا وشرقا وغربا. وأنا أشرت إلى (حضارة) جنوب هذا الاقليم لكي أصف به إقليم الحضارات القديمة في وديان الأنهار في الشرق ومنها حضارة الشرق الأدنى التي أنا الآن بصددها. يقول بروديل عن حضارة البحر المتوسط عموما «إن القاعدة بين الحضارات الراشدة والبحر المتوسط هو المكان المفضل للحضارات الراشدة الناتجة عن إعدادات طويلة هي الاخفاق المنتظم حتى وإن كانت تحققه، كما سبق القول، بطيئا جدا في الغالب. والواقع أن كل حضارة [فرضت نفسها] لا تخضع إلاّ في الظاهر، ومن هنا تمتلك على العموم وعيا بذاتها وتسخّر وتنمّي نوعية وطنية ثقافية متصلبة [ص 94 من مجلة بيت الحكمة (ملف : فرنان بروديل والتاريخ الجديد) موضوع : تاريخ المتوسط لفرنان بروديل [نقله عن الفرنسية : محمد بولعيش/ العنوان الأصلي التاريخ : ضمن كتاب (البحر الأبيض المتوسط : الفضاء والتاريخ / فلاماريون : باريس 1985، ص 157 ـ 188]. وفي نفس المقال المترجم يعرّف المؤلف هذه الحضارات كما يلي : ان البحر المتوسط خارج تقسيماته السياسية الحالية، عبارة عن ثلاث مجموعات ثقافية وثلاث حضارات ضخمة راسخة وثلاث طرق أساسية في التفكير والاعتقاد والاكل والشرب والعيش. . . (أي) في الحقيقة، عبارة عن ثلاثة وحوش على أهبة دائما لابراز أنيابها وثلاث شخصيات ذات مصير لا ينتهي (. . .) ثلاث حضارات هي (الغرب أولا) وقد يكون من الأحسن أن نقول : المسيحية (. . .) أما الكون الثاني (فهو الإسلام)(. . .) أما الشخصية الثالثة فلا تسرع اليوم بالكشف عن وجهها (إنها الكون الاغريقي والكون الارثدوكسي)(. . .) [ص 87 ـ 88 نفس المصدر].

والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم، لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكلّ في فلك يسبحون﴾، كذلك في قوله تعالى أيضا: ﴿. . . ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين﴾. وهو ما جاء في سورة البقرة، الآية 26.

فالمحيط، وهو من الاحاطة بالشيء، يذكر في القرآن الكريم اذن مشفوعا بالاشارة الى (متّسع) المناخ السماوي، أي ما فوق الأرض، وهو (المستقر) البيئوي للمحيط. وكما أن ما بين السماء والأرض كما بين [المتسع والمستقر من مستودع]، فكذلك لما بين الأرض وما تحت الأرض من (برزخ) هو القبر. فالقبر هو الـ(ما بين)[4].

2 ـ وترد في فلسفة الفكر الاشراقي الصوفي للسهروردي (صورة) أخرى للمناخ المحيطي بل والإيكولوجي في (جغرافيتها الروحية)، فهو أي السهروردي يميّز بين (الفوق) و(التحت) و(الذي بين الفوق والتحت)، فيقول بوجود أسمى الأنوار والظلمة المطلقة(. . .) وبينهما «سلسلة من مراتب الكائنات، أو درجات النور الذي يشتد أو يضعف كلما اقترب

(4) (المتسع والمستقر والمستودع) ثلاث مصطلحات أصف بها معنى المحيط (= المتسع) والمكان البيئة (= المستقر) وأخيرا (ما بين المحيط والبيئة وهو (= المستودع) أو الوجود الانساني الذي يتموضع ما بينهما. ولكل من هذه المصطلحات (تجذراتها) فللمتسع [الامتداد والتلاشي والفناء] وللمستقر [الموقع (بعد المكان) والمأوى (بعد المستقر)]. أما بالنسبة للمستودع فلا تحضرني تجذراته حاليا، إلاّ أن يكون ما يمثل (العقول الناطقة) و(الفيوضات) و(النفس) أو تلك المنطقة التي ترتفع إليها الحالة الإبداعية من مستوى الحياة الطبيعية (المادة) إلى مستوى حياة البرزخ (ثقافة المادي نحو الروحي) ثم إلى مستوى الوجود الروحي لذاته.

من كل الطرفين» على حدّ تعبير (الأب جومس نوجانس) في مقاله (السهروردي ودوره في الميدان الفلسفي) [وهو الفصل الخامس في الكتاب التذكاري لشيخ الإشراق المنشور بعنوان (شهاب الدين السهروردي، بإشراف الدكتور ابراهيم مدكور/ ص 228]. فهنا أيضا تظهر فكرة المحيط (= المتسع) إزاء البيئة (= المستقر)، والمستودع (أو ما بينهما) وهو (الموقع البيئي أو البرزخ)، الذي تتكوّن فيه الصور: [= ايكولوجيا المحيط حيث (التوفيق بين (قوى الطبيعة) و(الدورة الحياتية) وهي في نسيجها (الروحي)، لا المادي)]. وهذا البرزخ هو ما تشغله (النفس الناطقة) حيث الإشراق بمدلوله العميق، وهو الكشف، أي «ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها بالاشراقات على الأنفس عند تجرّدها» كما يقول سامي الكيالي في كتاب السهروردي (ص 33) وحيث ما يقتبس المؤلف نفسه نصا للسهروردي قوله: «إذا كان العالم قد برز من (إشراق الله) و(فيضه) (فالنفس) تصل كذلك إلى بهجتها بواسطة الفيض والاشراق. فإذا تجردنا عن الملذات الجسمية تجلّى علينا نور إلهي لا ينقطع مدده عنا، وهذا النور هو الواهب لجميع الصور ومصدر النفوس على اختلافها ويسمى (الروح المقدسة) أو بلغة الفلاسفة (العقل الفعّال) ومتى ارتبطنا به أدركنا المعلومات المختلفة واتصلت أرواحنا بالنفوس السماوية التي تعيننا على كشف الغيب في حالة اليقظة والنوم» (السهروردي تأليف سامي الكيالي، في حاشية الصفحة حكمة الاشراق ص 371 وفي الكتاب نفسه ص 37). المهم هو أن احتواء معنى المحيط والبيئة

والإيكولوجيا في الفكر المحلي لدينا على مفهوم الروح لن يقلد ما ظهر في الفكر العالمي، إلاّ بمقدار ما يحكى أن يعبر فيه عن مكنونات المشرقي والمحلي، (لدى إنسان إقليم جنوب البحر المتوسط)، من مكنونات لا بدّ لها أن تستبطن ظواهر البحث (كمدرك ظاهراتي) من منظور الفيلسوف المعروف ميرلو بونتي، والذي يبحث عن العلاقة بين المرئي واللامرئي بوضوح أو كالظاهر والباطن في معنى جوهر المحيط (= المرئي هو الظاهر منه واللامرئي هو الباطن) كما هو (التراكمي والتعروي) أيضا.

وبعد، فإن الشواهد كثيرة في (المعنى الروحي للمحيط)، ولكننا نحن بإزاء الفكر المحيطي فنيا في الفن العراقي، مرتهنون بالاعتراف بأن الفن العراقي الحديث - بشكله المادي حتما وبوضعه فنا مكانيا بالأساس - لم يكن بمعزل عن المؤثرات الغربية، أي (الأوروبية والأمريكية) في المناخ العالمي. كما لا بد لنا أن نذكر أن فننا هذا بقي مستبطنا جذوته الثقافية وقد (أترعت) سلفا بالرؤية المحيطية، ابتداء من اكتشاف ما يسمى بـ (الأوضاع المثالية)، في فنون الحضارات القديمة (ومنها فنون وادي الرافدين)، في تقصّي (حقيقة) المشهد المزدوج بل المتعدد للمرئيات [= العين المنظورة من أمام / الوجه المنظور من جانب]، كما في الرسوم والأعمال الفنية السومرية مثلا، وكذلك في تشييد النصب في (مواقع) تراعى فيها أهمية المناخ البيئوي والمحيطي وانتهاء (بالمشهد النحتي) لذاته كالنحوت الأشورية مثلا. وسوف نجد نفس هذه الإزدواجية في فن الرقش في العصر الإسلامي حيث (الرمي) و(الخيط)، حسب رأي بشر فارس في كتابه (سر الزخرفة الإسلامية)، يتكاملان. إن هذه المرجعية (اللاواعية) أو (التحت واعية) Sub-conscience

سيكولوجيا وتاريخيا معا (عبر التحليل النفسي وعبر حفريات المعرفة الفوكويّة)، ظلت تستوطن (رؤية) الفنان في العراق، حينما بدأ باكتشافه مجددا (لأهمية) كل من (البيئة - المحيط - الإيكولوجيا) في معناها (المادي - الروحي) معا وليس المادي لوحده. فظهرت كمجرد اهتمام خارجي بالفكر العالمي، في حين اختفت كوعي داخلي بالفكر الكوني (من منطلق محلي). وهكذا أصبح من مستلزمات هذا (التحوّل) المعاصر للذات، نحو (اللاذات)، أو نحو (موضوعية رؤية العالم)، أن تتخذ (المنهج القديم / الحديث) والذي تمثله (أيقونة) بل (خطاطة)[5] [2، 1، 3، 4] الأسطورية السومر - أكدية المعروفة باسم (المتوالية الإبتهالية للفكر البشري بتشفير Code الهي)... هذا المنهج الذي طالما جمع بين الماضي والحاضر للوصول إلى المستقبل(5). [لكي نحصل على العدد [3] في منظومة المتوالية الابتهالية فلا بدّ لنا أن نقرأ العدد [2] مضافا إلى العدد [1] بعده: أي أن نسترجع الماضي ونجمعه بالمستقبل هكذا: [2، 1، 3 = 1 + 2 = 3 = 2، 1، 3]. وبمعنى آخر كان لا بد لنا أن نستقصي (ايتوبيا الإبداع) انطلاقا من (ايديولوجيا التقليد) (يراجع مقالنا عن التجذر المكاني في كتاب حوار الفن التشكيلي). وبالتالي فسيصبح استقصاء أو تقصّي (الظاهرة المحاصرة) على الأقل وهي في

(5) تمثّل هذه (الخطاطة العددية) التي طالما وردت في الفكر السومري - الأكدي، نقلا عن رأي زهير محمد حسن في مقاله المنشور في مجلة سومر بعنوان: (المكان والزمان والعدد عند العراقيين القدماء).. أقول: - تمثل لي معنى (الدورة الأسطورية) التي تحاور (القوى الفاعلة) في الفكر الايكولوجي، فهي (دورة) ذات مساحتين: الأولى سريعة (ما بين كميتين أو مجالين كما دورة (الليل والنهار) أو هي حركة الخذروف الذاتية حول نفسه والثانية بطيئة وهي حركة الأرض حول الشمس أو منازل القمر في دورته حول الأرض. أما المساحة (المحورية) لهذه الحركة (فثبوت) القطب أو المركز فهي حركة لسكون (= فناء).

جذورها التراثية أو الماضوية، لكي تتم (دورة) الحياة الثقافية كتأريخ وأسطورة على السواء مسربا في (التطور الإبتداعي ديناميكيا)، اذن، فإن (المنهجية) التي تنظر إلى الأمام (المابعد : Post) فحسب، متجاهلة لما يوصلها الى (الماقبل : Pré) منهجية (مبتورة)، لا أسطورية. هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن العلاقة الإيكولوجية (كما ورد ذكرها في تعريف المصطلح الفني مسبقا) وهي الحوار[6] بين (دورة) الظواهر الحية وبين (قوى الطبيعة) من العالم وطبيعة جغرافيا المناخ والأرض في (المناطق المعتدلة ـ الحارة وليس المعتدلة ـ الباردة) هي (المحك) في إقليم ظهور الأديان..

أقول : إن مثل هذه (العلاقة) الايكولوجية الآن ستستبطن مغزاها الروحي، أو أن مردودها على التحوّل البشري والإنساني

(6) يظل الحوار قائما بين عناصر [الاحاطة Environment] مثل (البيئة والمحيط) أو (المحيط والايكولوجيا) ولو أن هذه الأخيرة تتميز بكونها حوارا بين (القوة) و(الدورة)، أي أن هذا الحوار يمثل (العلاقة وهي في صورتها الديناميكية ـ المستمرة). ومن هنا فإن التفاني أو التنافذ المثنوي فيه (= ليل نهار) يكتسب قيمة جمالية في (شرارة) واحدة ذات مظاهر متنوعة. فإن [التحزيز على سطح اللوحة ـ التخريق ـ التعويذ (وهو التخريق بواسطة الإبره) مظاهر (بيئوية ـ محيطية) بحكم طبيعة الحوار بينهما. فالتحزيز لا يزال ممتلكا وجوده البيئوي. أما إحداث الخرق فينتمي إلى المحيط والتعويذ وإن احتفظ بعلاقته البيئوية ـ المحيطية فإنه بحكم (فعاليته السحرية) يصبح حوارا بين المكان والزمان. ومثل هذا يقال عن (التعرية والتراكم) فهما ظاهرتان بيئويتان، خاصة في تقنيات التلصيق collage، وهما أقرب إلى المكان. أما تقنيات الترقيع (التلصيق من خلف اللوحة) فهي أقرب إلى المحيط. بل إن (أجنة) أو (نطف) عمليات البحث المحيطي تتمظهر حتما بـ (الشفافية Transparance) وهو أن تشف اللوحة بواسطة صفحتيها الورقية (بحيث يتدخل النور في توحيدهما) (= اللوحات المزدوجة الحضور) أو (الحركية) بحيث ترتعش كإضافات ملصقة بسطح اللوحة عليها. أما في فن النحت فالحركة معروفة في أعمال (تاكي) و(شوفير) و(ارمان) من الفنانين الأوروبيين [هناك مثال لفنان عراقي وهو محمد الحسني للنحت الحركي كنصب في شارع أبي نواس في الستينات ثم رفع عن مكانه فيما بعد] فتظل (الايقاعية) في الفن المحيطي تمثل تكوينا شعريا ذا مدلول روحي، ولعلها جوهر الفن الايكولوجي في حالة ظهوره المشرقي في المستقبل.

من الذات نحو العالم سيصبح مردودا لا يلتزم بالجسد التزامه بالثقافة والروح (= ما بعد الثقافة)، وهنا كان ولا بد لهذا المحور أن يظهر بأثره مستمرا في (قلب) الفن المحيطي في العراق. وإن استخدام (المادة الانشائية على تقاليد التحزيز والخرق والتعويذ في الفن البيئوي) مماثلا لاستخدام التراكم والتلصيق فيه في العالم بنزعته المادية (في أورو ـ أمريكا) سيظل بدوره تأثيرا (بيئويا ـ محيطا) من نوع آخر. وذلك لأنه سيحمل في باطنه (جنينا روحيا) ممتلئا (بالشفافية) و(الإيقاعية) وليس (بالتجسيد التشخيصي) و(الإستحواذ التقني). كانت المدرسة التجريدية ـ الايقاعية، مدرسة بيسيار (Bissière) التي تضم فضلا عنه مانيسسيه، وسانجييه وتال كوا وسواهم من رسامي إقليم ما فوق البحر المتوسط] هي النموذج الأوروبي لهذا الموقف.

وقد سبق أن أشرت، بصورة عامة، إلى ظهور عدة مستويات في الفن المحيطي العراقي فقلت كما في محاضرتي عن (المحيط والبيئة في الفن) ما يلي : «وكما ترون فأنا أحدّد ثلاث مصطلحات هي (التجربة) و(الحقيقة المحيطية) و(المحيط)» أي أن هذه (المستويات) كانت ستنهل من هذه (المحاور) بشكل أو بآخر. أو أنه يظل ولا بدّ للفنان المحيطي أن يمرّ (بالتجربة المباشرة) وبالبحث عن (الحقيقة) ومن ثم تماهيه (بالمحيط) من الداخل من أجل أن يعالج فحوى (النزعة المحيطة)... وهي

رحلة مفعمة بمعنى المكان والزمان معا في الفكر المحيطي.[7]

وهكذا، فإن ما بين كل من الإحتكام (للرصيد الثقافي المحيطي تقنويّا) وهو ماثل في الحضارات القديمة ثم مقارنته بـ (الواقع الراهن)... في تلك الجذوة الثقافية أو الوهج المكاني والزماني)

(7) ان التجربة (وأعني بها التجربة المباشرة (ليس التجريبية Experimental) والتي يتحسسها الإنسان بذاته من الداخل مثل الشعور بالألم عند احتراق الكف بالنار (وليس التي (تمنطق) أو تستنتج كما تستدل وتبرهن) فإن هذه التجربة هي (مفتاح القضية) بالأساس، لأنها تتضمن تعريف الفن الشامل لها أي تعريف الفن محيطيا. فهو ما نشير به إلى ما يحيط بنا، والذي سوف نكتشف فيه (ولا نبحث عنه). وهذا هو بالضبط ما قصده بابلو بيكاسو في تصريحاته بقوله (إنه يجد ولا يبحث) وبيكاسو من إقليم البحر المتوسط. و(التجربة المباشرة في الفن المحيطي) هي نقطة الانطلاق كالإلتقاء بين الفعل (أو الممارسة) وما ينجم عنه من معنى (أو فكر أو ماهية). فأي فعل (لذاته) هو التقاء الذات بالعالم ولكنه كامتداد في العالم فهو (فكر مسبق أو تالٍ بواسطة هذا الفعل) : هو حصيلة وجود ماضوي ومقترح لوجود مستقبلي في نفس الوقت، فإذا كان هذا الالتقاء (= الاقتران) يحمل مدلولا (موضوعيا) فهو اكشاف محيطي متموضع فيه... أي هوْ بحث محيطي. ويحدثنا السيكولوجي المعروف جاك لاكان عن أهمية (العلاقة) المتكوّنة بين الذات والعالم عند الطفل (منذ الشهور الأولى من ولادته) موغلا في تقصّي أهمية العالم الخارجي كما يلي : «لقد أظهرنا شخصيا، ضمن الجدل الاجتماعي الذي (يبنين) المعرفة الانسانية، سبب استقلالية تلك التابعة للحيوي الخاضع لحقل الرغبة، إلاّ أنه يحدّدها أيضا ضمن ذلك القليل من الواقع) الذي (يفضحه) فيه انعدام الرضى السوريالي. وتوضح لنا هذه الأفكار كيف نتعرف لدى الإنسان وهو السابق Permanent لهذا الجدل نفسه ـ ضمن الإغواء المكاني الذي تبرزه مرحلة المرآة ـ على التأثير الناجم عن (النقص العضوي الخاص بواقعة الطبيعي) إن كنا نعطي معنى للفظ / الطبيعة... ومن ثم تتكشف لنا وظيفة مرحلة المرآة باعتبارها [حالة خاصة من حالات وظيفة الصورة الهوامية [أي التصوّرية أو تكوين الصورة image) ألا وهي اقامة علاقة الجهاز العضوي بـ (واقعه). أو كما يقال، علاقة العالم الداخلي بالعالم المحيط» [ص 120، من مجلة بيت الحكمة العدد (8) السنة (2) 1988 (ملف جاك لاكان ـ موضوع مرحلة المرآة).

لما تبدو فيه اللّقى الآثارية الفنية، ثم (المرجعية : اللاواعية للرؤية المحيطية) كالتي يوثّقها تفسيريا القرآن الكريم ﴿... ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء﴾ ثم (المنهجية) المستهدفة استكناه الموقع (محوريا وليس تجاوريا) في اللوحة، و(التموقع) في جوهر العلاقة (بين قوى المحيط في الطبيعة من برق ورعد وزلزال الخ...) و(دورة وقوع الحدث مثل حركة الليل والنهار اليومية ودورة الفصول السنوية الخ...) في إحالة تلك الدورة من شكلها المرجعي في العالم إلى شكله الشكلي في اللوحة، [أو رسم اللوحة لها كتأريخ بل كأسطورة]... في كل ذلك وسواء ما يرصد معنى (التماهي بالإحاطة) في الفن بصورة [جغرافية ـ تأريخية] معا.. حتى (لحظة تحوّلها إلى تحوّل وجود اللوحة إلى (فناء) صوفي أو روحي. فهذا هو ما يطرحه (الموقف المحيطي) للفنان [بيئويا وفضائيا وايكولوجيا] وهنا.. في هذا المفصل بالذات يكمن (سر) التمسك، إمّا باللوحة ذات البُعْدين واكتشاف البعد الواحد فيها (و) الابقاء عليها كعلاقة مستديمة بين الإنسان والعالم كما هو شأن الكتاب أو أيّ جهاز مصنع، حيث يتحقق (مغزى) وعي المحيط في داخل (المعاش) وليس في خارجه، أو باستبدال المحيط لذاته باللوحة (= المرجع بالشكل المرسوم)، وحينئذ يتحقق، الوعي المحيطي وهو في مستوى (فناء الذات) في العالم : وحيث نقف متفرجين على العالم

الخارجي بوصفه عملا فنيا تام الصنع، وهذا هو بالضبط ما نادى به الفكر الإسلامي، عند الامتناع عن الرسم أو النحت التشبيهيين والإكتفاء (بتذوق) ما خلق الله، بوصف أن المخلوقات أجمع هي أعمال فنية حافلة بالجمال الإلهي، فلا جدوى من استعادة رسمها مجددا.

4 ـ أمثلة للبعض من الأعمال الفنية والفنانين

والآن لنتساءل : إلى أي حد استطاع بعض الفنانين العراقيين تقديم أعمال [محيطية وبيئوية وإيكولوجية] في معرض مشترك لهم هو هذا المعرض الذي تحتويه قاعة (المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة) في عمان؟

1 ـ بغض النظر عن أعمالي أنا بالذات والتي أترك أمر تحليلها إلى سواي من النقاد، هناك ما يمثل تمثيل (البيئة) في أعمالهم تمثيلا يتعاملون فيه مع (المادة الخام) و(النسيج اللوني) و(الملصق) collage بحيث يتماهون في (تقنياتهم) من الداخل باللوحة المرسومة. وقد سبق أن صنف أنواع هذا التمثيل بكونها ما يتعلق (بالبيئة المعمارية) مثل الجدار أو الأرض أو السقف و(بالبيئة التضاريسية) كالأرض بذاتها، كما تبدو دون تدخل مباشر في تصنيع نسيجها، ثم (البيئة الجيولوجية) أي ما يتعلق (بتراتب) الطبقات الأرضية وتقنيات تحوّلات الصخور بفعل الإنصهار والوصول إلى حالة التبلور وما سوى ذلك. إنّ أعمال

كل من رافع الناصري ومحمد مهر الدين وسالم الدباغ وسلمان عباس وضياء العزاوي، بل وقبل ذلك عجيل مزهر ومنذ الستينات (انظر كتابنا مقالات في التنظير والنقد الفني ص 60 ـ 68)، ثم ما ظهر في جيل السبعينات والثمانينات من مقدمات أدت إلى اهتمام هناء مال الله ـ بعد ارتيادها المتحف العراقي ـ بالبعد الزمني والتخريق واستخدام تقنيات التكرار والتربيع وبالتالي وضوح رؤيتها في معنى الأثر والقيافة، بل وبدايات ظهور الفكر الأسطوري وتحوّله فيما بعد في استلهام التخريق والتربيع كما ظهر لدى كريم رسن. . . كل ذلك يؤكد على مدى اتساع نطاق الإهتمام بالبيئة والبحث في تقنياتها لدى شباب الفنانين ومنهم حيدَر خالد وفهمي القيسي وغسان غائب ونزار يحيى وصبا شاكر وقاسم السيتي ومحمد الشتري وغيرهم ممّن يحاولون أيضا أن يطوروا مفهوم البيئة في الفن إلى معنى المحيط. وفي رأيي أن حقل هذا التوجه الذي يبدو وكأنه مجرد اهتمام بالتقنية العالمية لا بدّ أن يحمل في أعماقه مدى انعكاس (واقع) إقليم جنوب البحر المتوسط أو الشرق الأوسط، في موضوعية التماهي بما يحيط بالإنسان في مثل هذا الإقليم على أنه لم يكن ليصل لدينا حد استخدام الشعلة الحرارية في إذابة المواد الخام كالذي لجأ إليه مثلا الفنان الرسمي المعروف ايف كارين (من إقليم شمال البحر) في عمله الفني. . .

2 ـ إن مادة الفضاء space تستخدم في الفن العراقي وهي مضمّخة بالوعي السحري لـ (خروق) مسطحات الأفاريز السومرية، حتى لو اعتبرناها استخدامات (تقنية) أو مجرد إضافات (ضدّ تلصيقية : Anti-collage) فهي لا تزال تعيد المُشَاهِد المثقف إلى وعيه بالآثار العراقية، شأنها شأن استخدام (الازدواجية) بين المسقطين العمودي والأفقي* التي حفل بها الفن العراقي القديم، والفن الإسلامي (رسوم الصور المصغّرة أو المنمنمات). كما يمكن في محاولات أخرى أن (تثبته) بواقع يومي، يعاش باستمرار.

وممّن توغّل في مثل هذا التمثيل الفضائي (بواسطة الفعل الفني أي الرسم) أو بإظهار الفضاء كمادة خام شأنه شأن السطح ذي البُعدَيْن، كل من هناء مال الله وكريم رسن وأخيرا نزار يحيى على ما يحضرني من أسماء. [وكان رافع الناصري في رسومه الثمانينية قد أوحى بالحروف في لوحاته التي تضمنت نقاط متسلسلة تبدو كأنها طلقات (رشاش) أو مسدس سريع الطلقات]، كما أن مشاهد الاشتباك الجوي بين الطائرات المهاجمة ووسائل الدفاع الجوي كانت لا بد أن تترك آثارها على تصور الفنان العراقي في أيام الحرب العراقية الايرانية وما بعدها. (أي القادسية الثانية وأم المعارك). وهكذا فإن ظهور

* رسم الوجه الانساني منظورا من الجانب، أما العينين فمنظورة من أمام.

التخريق في أعمال الرسام الايطالي (فونتانا) واهتمامه بالفن الفضائي كان محاولة أخرى ربما تخلو من (مناخها) السحري كما هو شأن الفن العراقي، وذلك لأنها تمثل هيمنة الفكر الإنساني الأروبي أكثر من الاحتكام إلى التراث. فالموقفان الأوروبي ـ الإيطالي لدى (فونتانا) يختلفان مع الموقف (العراقي ـ العربي) أو الإسلامي لدى الفنان العراقي. وهنا لا بد لنا أن نذكر أن كل فنون دول العالم الثالث، تمتلك موقفا ينوء به الإنسان تحت نير الاستعمار، وهو ما يظهر بأشكال متنوّعة منها تقصّي الشخصية الحضارية في فنون الحضارات القديمة لتلك الدول*.

3 ـ على أن تقصّي (المحيط في الفضاء) جاء أيضا في أعمال (ما بعد بيئوية) أو كمرحلة انتقال من الاهتمام بالسطح التصويري المحال إلى سطح معماري أو تضاريسي، أو إلى (المحيط الفضائي) لا بكيانه بالذات بل لما يحتويه من عناصر مثل الضوء والصوت والحركة الخ. . . ومن هذه الأعمال (فضائيات سالم الدباغ وغسان غائب على وجه التخصيص) وبشكل تسطيحي. وكان ضياء العزاوي قد قدم لوحات تمثل حالة الإنسان وهو يتعرّف على فقدان توازنه كما في محيط (كبسولات) ارتياد الفضاء عند اختلال الضغط منذ السبعينات.

*لفونتانا أيضا ريادته التعويذية في فن التخريق لا بد من الإشارة إليها حفاظا على الأمانة العلمية في البحث.

إن سالم الدبّاغ يتخذ موقفه، بما عدا النسيج الكشافي للسطح التصويري، بـ (الدرجة اللّونية) في عدة سطوح متنوعة موحية بالفضاء في لوحاته، على أن الأمر يبلغ في أعمال غسان غائب عند معاملته للسطح التصويري مبلغ الشعور الحسيّ لا الشعري كما هو شأن سالم، في رسومه. وهذا ما ينعكس لديه أيضا في اطمئنانه للرسم على لوحات ذات مقاسات واسعة، ولعل المستقبل يوسّع معنى الفضاء في الفن في تقنيات جديدة موغلة في كلّ من (الوعي الشعري) أو (الواقعي). فالشعري والواقع شكلان من أشكال (الماضي المستمر) و(الحاضر المستقبلي) : كتراث ومعاصرة متكاملين.

4 ـ عند تحديدنا لفعاليات فنية تتعلق بالمحيط لذاته، أعني استخدام عناصر جديدة مستمدة منه من (لون وصوت وضوء وحركة وفراغ وفضاء وخفاء وأرجاء إلى غير ذلك من مكتشفات) تبدو هناء مال الله متمكّنة من منجزاتها في عالم الأثر كحالة من حالات القيافة أو عملية الإقتفاء. والإقتفاء بدوره عنصر من عناصر ديناميكية البيئة، فهو أكثر من الكشف عن المادة الإنشائية بل (توظيفها) وهي في حالة حركة. من هنا فليس عبثا عندها أن تضيف إلى سطح اللوحة سطوحا أخرى أو (علامات) لكي تحصل على نتائج لحركة مضمرة تغمر سطح اللوحة. وهي مرئية من قبل المشاهد. ومن هنا يحق لنا أن

نتساءل : ألا يقودنا كل ذلك إلى ما يمكن أن تؤدي إلى (روحانية المحيط) إذا صح التعبير؟ أو عمّا يمكن أن ندعوه بإيكولوجية اللوحة أو العمل الفني؟

أخيرا : ما المقصود بروحانية المحيط؟ ربما يبدو لنا هذا المصطلح نوعا من (ميتافيزيقا التعبير) ولكنه من حيث موضوعيته التقنوية يتعلق بـ (خامات) في المحيط، هي أوسع مدلولا من خامات البيئة، فالمحيط، فالإيكولوجيا التي تحتكم الآن الى اكتشاف محتوى مضمر للوجود الفني، يجمع بين قوى الطبيعة، ودورة الحياة التي تتخللها. . . فتظل بحاجة إلى (خامات) محيطية ذات طاقات (مضمرة ومكتومة) مثل (الخفاء والتغييب) كالتي ظُهرت بوادرها في الفن البصري (op art) والحركة أو إلى خامات ذات قابلية في الأداء. فروحانية المحيط إذن في الوجود الثقافي في حضارة الشرق الأوسط (جنوب إقليم البحر المتوسط) هي روحانية ذات بُعْد (غيبي) يستوي فيها الوعي كإحساس وحدس في آن واحد، كالذي من شأنه أن يظهر لمتصوف كبير مثل محيي الدين بن عربي بشكل صور خيالية Images يرى فيها رأي العين أربعة حالات لموضوع واحد (راجع كتاب الفتوحات المكّية جـ (2) ص 416). على أن إيكولوجيا فن الرسم عندي هي التي تستخدم فيها خامات محيطية تحفل في باطنها بطاقات يمكن إظهارها عن طريق الأداء، ولعل في ما

يسمى بالعمل الفني الجاهز Ready made كما طرحه رائده الفنّان دو شامب ما يوضح هذه الفكرة التي لا تقتنع بظاهرية الوجود الفني بل تتجاوزه إلى خفائه أيضا.

5 ـ والآن، كيف سيكون موقف المشاهد من الفن الإيكولوجي؟ وبما أن موقفه من الفكر المعاصر هو (التنصيص) على النص فكيف سيتم ذلك على (نصّ مكتوم للخطاب) أساسا؟ فنقول مجيبين : بما أن (اللاوعي) الثقافي الذي يتجسده التراث (أو ما استقر زمانيا في الماضي) هو أيضا (إمكان في زمان مستقبلي)، وهذا إذا ما نظرنا إليه من منظور أسطوري، فإن الأمر سيختلف، أي أن على المشاهد الذي يظل بعيدا عن الأثر الفني حينما يحاول أن يعيشه (من الخارج) عليه أن يعيش هذا الأثر (من الداخل)، فإن الوعي بإيكولوجيا النص يقتضي مثل هذه المعايشة والتماهي بها كامتداد الخطاب في الفعل الفني، زمانيا ومكانيا. . . امتداده إلى ما قبله وإلى (وراء حضوره المرئي) وكذلك لما بعده باعتباره (وجودا) وليس باعتباره إحساسا بصريا لوجود مرئي. وهكذا، فإذا كان للفنان نظام يخفي فيه عن المشاهد شفرته (بمعنى الشفرة : Code)، وهذا ما يوضح معنى (الخفاء والفراغ والحجاب. . . وإلى ما يحتويه المحيط من خامات (محيطية وما بعدها) فإن على المشاهد أن يكتشف هذه الشفرة من أجل التنصيص. إذن فالايمان بأن

العمل الفني أداء أسطوري (لا بداية له ولا نهاية) هو المدخل الوحيد للحضور في إيكولوجيا العمل الفني.

6 ـ خاتمة : لعلي إذن استطعت أن أوضح في هذا المبحث بعض مواقف الفنان العراقي المعاصر من حيث علاقته بين (الإنسان والمحيط أو العالم أو بين الذات واللاذات، علما بأن هناك مواضيع أخرى يستطاع إلقاء الضوء عليها مثل (سيميولوجيا التعبير الفني) و(ميتافيزيقاه) الخ. . . ذلك أن مشروعنا الثقافي الذي نبدأه بهذا المشروع، هو بمثابة العمق الضروري لإبداعنا المعاصر في رحاب العالم بل الكون والدليل الحاسم على أننا لا نزال نساهم في التطوّر العالمي بما تقتضيه ظروفنا الراهنة، بل أن نبرهن على أن الوقوع في مهاوي استخدام الأثر الفني كمجرد بضاعة ذات وعي تجاري أو استهلاكي لا يستطيع أن يفسر لماذا يتذوّق الإنسان خرير الماء وهديل الحمام وجمال الوجود في الطبيعة بهواجسه في معنى الإبداع وليس بمنطقه، مهما تنوعت ذخيرته العلمية والمعرفية تنوعا ماديا.

الحرف العربي بإفريقيا :
واقع استخدامه وآفاقه

الأستاذ خليل النحوي

(موريتانيا)

بسم الله الرحمان الرحيم

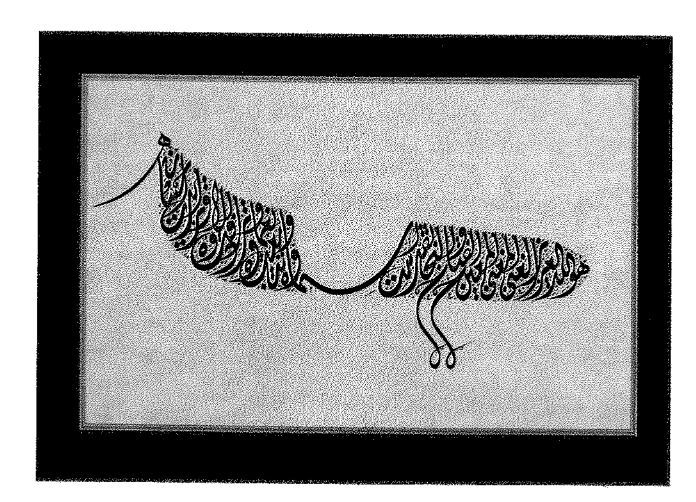
شكرا لبيت الحكمة لقاء مبادرته الكريمة، ولمركز الأبحاث والفنون والثقافة الإسلامية باستنبول الذي آزر بيت الحكمة في مسعاه هذا.

لقد اخترت، لمّا عُرض عليّ مشروع برنامج الندوة، أن أتحدّث عن الحرف العربي في إفريقيا لاعتبارات عديدة. أعتقد أنّ الحرف العربي في آسيا حاضر قويّ الحضور واللغات الحيّة الكبرى مثل الفارسية والأردية، والتركية إلى عهد قريب، شاهدة بقوّة على هذا الحضور في آسيا. والتراث الغني المكتوب بها والصحف التي تصدر بها إلى اليوم شاهدة بقوّة على هذا الحضور الذي يمتدّ إلى مناطق قصيّة. قبل شهر تقريبا كنت في

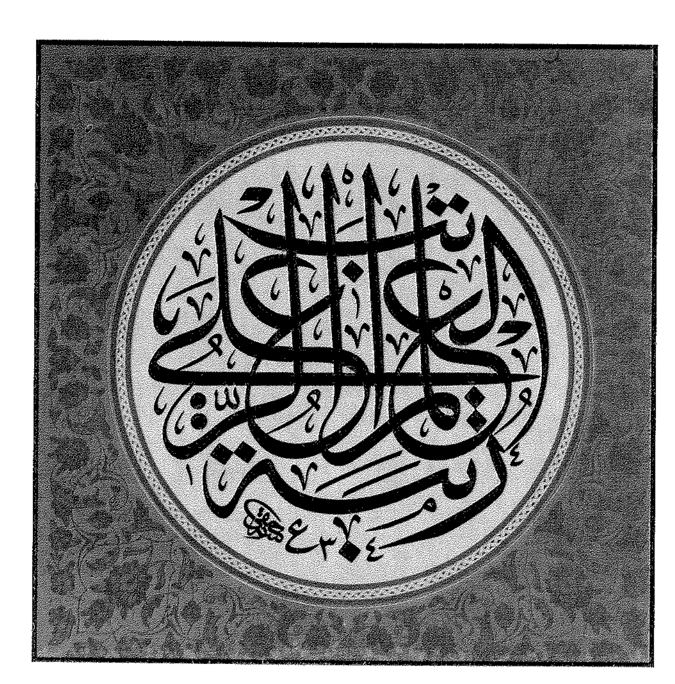
الصين وفوجئت بأنّ الحرف العربي موجود على الأوراق المصرفية التي يتداولها الناس بيعا وشراء في السوق.

لكنّ حضور الحرف العربي في إفريقيا، وهي قارّتنا وإليها أنتمي، وإن كان حضورا قويّا إلاّ أنه شبه مجهول. لم يحظ الحرف العربي في إفريقيا بمستوى العناية التي حظي بها في آسيا. وهنالك بالتأكيد حاجة إلى أن نستكشف واقع حضور هذا الحرف في القارة السمراء، خاصّة أنه يقف في مواجهة حضارية ـ أستطيع أن أقول حامية الوطيس ـ في معركته مع الحرف اللاتيني في إفريقيا بالذات التي تعتبر في آن واحد القارّة المسلمة، (فنسبة المسلمين فيها أكبر من نسبتهم في أيّة قارّة أخرى)، والقارّة العربية لنفس الاعتبار أيضا.

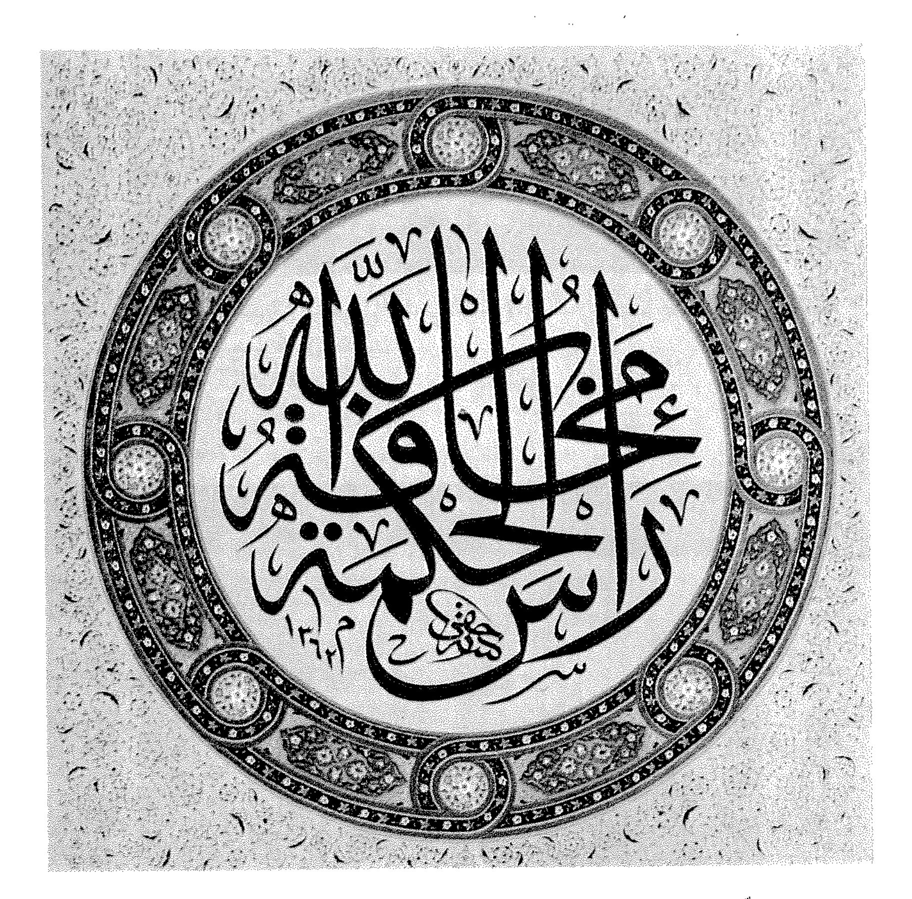
يعلم الجميع أنّ الإسلام والعرب حَمَلَته دخلوا إفريقيا قبل أن ينتقلوا من مكّة المكرّمة إلى المدينة المنوّرة. فهجرة الحبشة المعروفة دشّنت عهد تواصل ثقافي حميمي بين إفريقيا وبين الجزيرة العربية. وامتدّ هذا التواصل لتصبح إفريقيا بعد قرون الوطن الأكبر للعرب، ثلاثة أرباع العرب اليوم يقيمون في إفريقيا، أي أنّ ثلاثة أرباع العرب أفارقة، وبالمقابل ما يناهز الثلث من الأفارقة عرب. فهي قارّة بالفعل عربية وهي قارة إسلامية، والعرب بغالبيتهم أفارقة، بل حتى على مستوى



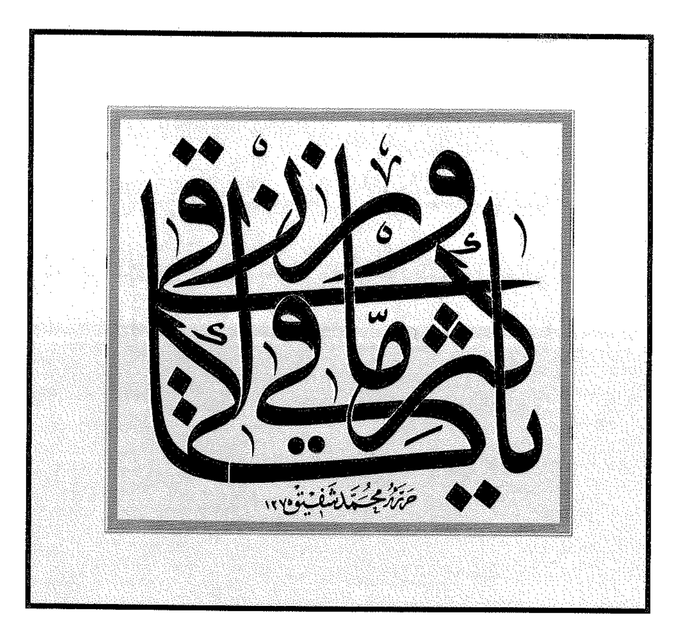
- لوحة بالدّيوان الجلي (19,7 x 28 سم)
- الحاج أحمد كامل آقديك
- (1278 ـ 1360 هـ/ 1861 ـ 1941 م)
- كتاب «فن الخطّ» ـ لوحة 158



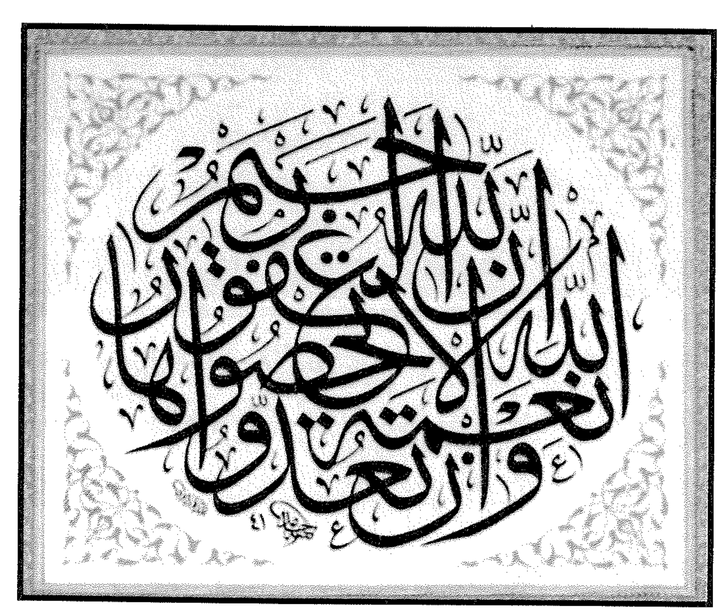
- لوحة بالثلث الجلي (41 x 41 سم)
- اسماعيل حقّي آلتون بزَرْ
- (1289 ـ 1365 هـ/ 1873 ـ 1946 م)
- كتاب «فن الخطّ» ـ لوحة 164



- لوحة بخطّ الثلث الجلي (38 x 38 سم)
- اسماعيل حقّي آلتون بزَر
- كتاب «فن الخطّ» ـ لوحة 167



- لوحة من الثلث الجلي (30 x 33 سم)
- محمدّ شفيق بك
- (1235 ـ 1297 هـ/ 1820 ـ 1880 م)
- كتاب «فن الخطّ» ـ لوحة 123



- من مجموعة مركز الأبحاث للتّاريخ والفنون والثّقافة الإسلامية باستانبول (إرسيكا)
- كتيّب «أيام الخط العربي»

المساحة، أكثر من 13مليون كلم مربع يستوطنها العرب في إفريقيا.

وهنالك ما يبرّر بالتأكيد، انطلاقا من كلّ هذه الوقائع والمعطيات، أن يكون للثقافة العربية حضور متميّز في إفريقيا وإن كان حضورا شبه منسيّ في جوانب كثيرة منه، وأن يكون للحرف العربي من خلال الثقافة العربية موقعه في هذه القارّة.

دخل الحرف العربي مع اللغة العربية التي كانت منحة لإفريقيا. وأتذكّر كلاما للكاتب النيجري المعروف تيزربو في كتابه : تاريخ إفريقيا السوداء (L'Histoire de l'Afrique Noire) يؤكد فيه أنّه لولا العرب من رحّالة وجغرافيين ومؤرّخين، لضاع الكثير من تاريخ إفريقيا. فقد بدأ التدوين الغربي والأوروبي لتاريخ هذه القارّة بداية حقيقية من القرن الخامس عشر الميلادي. وكان العرب هناك وكتبوا عن تلك القارّة من فجر وجودهم فيها. ويُبدي هذا الكاتب الإفريقي المرموق غير المسلم أسفه على عدم وصول العرب قبل هذا التاريخ إلى إفريقيا، لأنهم لو وصلوا قبل ذلك لكانت الأجيال الحاضرة قد وضعت اليد على مزيد من أخبار القارّة ومزيد من تاريخها ممّا لا وجود له خارج المصادر العربية.



• لوحة بالثلث الجلي (45 x 55 سم)
• اسماعيل حقي آلتون بزر
• كتاب «فن الخطّ» - لوحة 171

أما الكاتب والمفكّر السياسيّ المرموق بادرتام الذي كان وزير التربية بالسينغال قبل بضع سنوات، فهو يتحدث بمنطق مشابه عن فضل العربية على إفريقيا، فيقول في كلام طويل أنّه بفضل العربية كان للأفارقة مهندسون وكيميائيون وحقوقيون وفيزيائيون وعلماء فلك ممّن لا يغبطون في شيء ليونار دي فانشي.

كان دخول العربية إلى إفريقيا وسيلة لبناء وتكوين لغات تواصل. ومعلوم أنّ الخريطة اللغوية في إفريقيا خريطة معقّدة، إنّها فسيفساء من اللغات واللهجات بعضهم يحصيها بالآلاف، والمقلّون يحصونها بالمئات، فيصلون إلى نحو ستمائة لغة. ولقد تمكّنت مجموعة من هذه اللغات ـ بفضل دخول العربية ـ من الإنصهار فيما بينها فتكوّنت لغات تواصل ولغات مثاقفة. نذكر منها على سبيل المثال اللغة السواحلية التي تحتلّ المرتبة الثانية بعد اللغة العربية في الإنتشار بإفريقيا، وهي لغة تنطقها أقوام وشعوب كثيرة في شرق إفريقيا وفي وسطها. ويذهب الباحثون إلى أنّ نسبة نحو ثلاثين بالمائة من مفرداتها الجارية على الألسن في الحياة العامّة مفردات ذات أصول عربية، ويرفعون هذه النسبة إلى أكثر من خمسين بالمائة في لغة الأدب. فعلاقة السواحلية باللغة العربية شبيهة بعلاقة الفرنسية والإسبانية والإيطالية باللغة اللاتينية.

هنالك أيضا لغة الهَوْسا، وهي لغة واسعة الإنتشار أيضا في نيجيريا وفي النيجر وفي بلدان كثيرة من إفريقيا، وهي لغة تواصل ولغة مثاقفة كما يقال. هذه اللغة أيضا اقتربت نسبة كبيرة من مفرداتها من اللغة العربية. وهنالك لغات أخرى تتحدث بها شعوب تتوزّع بين بلدان مختلفة، نذكر منها الماندانق والفولاّنية وهي تكاد توجد في أطراف إفريقيا من غربها إلى شرقها، وهنالك بالإضافة إليهما لغة محصورة شيئا ما، لكنّها ذات دور متميز في تاريخ الثقافة الإفريقية وهي اللغة الأولوفية، في جنوب موريتانيا وفي بلدان أخرى.

وبالتفاعل بين اللغة العربية وهذه اللغات أصبحت في إفريقيا لغات تواصل تتجاوز الحدود والمحيط القبلي والعشائري، وتمكّن الإفريقي من أن يلتقي بأخيه ويتحدّث إليه على بعد في المسافة وتنوّع وتعدّد في الإنتماء العرقي والقبلي. وقد حمل الأفارقة منذ أن استقرت العربية بين ظهرانيهم أنفسهم مهمة نشر هذه اللغة من خلال التأليف وقرض الشعر وتدوين المخطوطات الكثيرة، أغلبها مع الأسف لم ير النور إلى اليوم.

ومن المفارقات الطريفة أنّه في الوقت الذي نتحدّث فيه في كلّ الأقطار العربية أو في بعضها عن إنتاج أو صناعة أو أمر ما ونصفه بالعربي بشيء من الاستنقاص، ففي إفريقيا لديهم تصوّر

معاكس. فالهَوْسا يتحدّثون عن الإستعراب، والاستعراب في لغة الهوسا معناه الحضارة والثقافة والتضلّع في العلم والمعرفة، وهو رمز للتعلّم ويعطي مضمونا مغايرا لما عهدناه وألفناه.

وجود اللغة العربية إذن مهّد الطريق لوجود أوسع في الخارطة الإفريقية للحرف العربي. فإذا غابت اللغة العربية هنا أو هناك حضر الحرف ليكون الرّحم والعروة الوثقى الرابطة بين الأفارقة وأشقّائهم العرب. وقد أحصى بعض الباحثين نحو ثلاثين لغة، وأعتقد شخصيا أنه إحصاء أهمل اللغات التي كُتبت فعلا وما تزال تُكتب بالحروف العربية في إفريقيا. على أية حال هناك ما لا يقلّ عن ثلاثين لغة من لغات إفريقيا كُتبت وما تزال تُكتب بالحرف العربي. ومن بين هذه اللغات الكبرى، لغات التواصل التي تحدثنا عنها آنفا، لغة شعب انتمى إلى الإسلام في وقت متأخّر: اليوروبا، ولكن مع ذلك يجد الباحثون في لغتهم كثيرا من الإقتباسات العربية. وهنالك مخطوطات ومراسلات وعقود ووثائق مكتوبة بهذه اللغة وبغيرها من اللغات بالحرف العربي.

ونجد الحرف العربي قد شدّ الرّحال بعيدا حتى وصل إلى جزيرة مدغشقر، رغم أنّ نسبة المسلمين فيها قليلة، يقدّرون اليوم بنحو سبع إلى ثماني بالمائة. ورغم ذلك كان الحرف

العربي لغة كتابة الملغاشية، وكانت هذه الكتابة تسمّى عندهم وما تزال السّورابي، لعلها مشتقّة من كلمة السّورة، إشارة إلى أنّه الحرف الذي تُكتب به سُور القرآن، وهذا مجرّد افتراض.

ونجد في اللغة الملغاشية كثيرا من الإقتباسات من اللغة العربية وبخاصّة في معجم الزمن، كأسماء أيام الأسبوع، وأسماء الشهور والساعات، ومعجم الأخلاق، فكأنّ الثقافة العربية الإسلامية حملت إلى إفريقيا وعيا جديدا بالزمن وبالقيم الإنسانية. كما أنّ كمية كبيرة من المخطوطات ما تزال مكتوبة بالملغاشية بالحرف العربي، أي بالسّورابي كما يسمّونه، وقد ذكر باحث نرويجي أنّه اطّلع على أكثر من سبعة آلاف صفحة من هذه المخطوطات في مكتبات مدغشقر ومكتبة أكاديمية علوم البحار في باريس والمكتبة الوطنية في باريس ومكتبة جامعة لندن.

ونعرف أيضا أنّه في أوائل القرن الماضي اندلعت ثورة للرقيق في باهيا في البرازيل. وكان من أدلّة الإثبات التي قدّمتها المحكمة، عند محاكمة أولئك الثوار أنه صودرت بحوزتهم مخطوطات عربية، وتفترض هذه المحكمة أنّها مخطوطات كتبت بحرف غير معروف لأنّها تتضمن مؤامرات وما إلى ذلك. هذه المخطوطات العربية تعود إلى عهد قديم، فقد زار رحّالة أو مستكشف برتغالي السينغال وزار بالذات منطقة

كازامانس في جنوب السينغال في حدود سنة 1459 ودوّن مشاهداته، وذكر فيها أنّه وجد اللغة العربية منتشرة، ووجد السكّان يكتبون لغتهم بالحرف العربي. ومن المفارقات أنّ شعب كازامانس لا يزال إلى اليوم شعبا مسلما في أقلّيته، لم ينتشر فيه الإسلام إلى اليوم. ومع ذلك يتحدّث في سنة 1459 مستكشف برتغالي عن قوّة حضور اللغة العربية والحرف العربي في لغة الماندانق بمنطقة كازامانس التي يسكنها شعب وثني إلى ذلك الحين في معظمه. وقد عثر البرتغاليون أيضا في شرق إفريقيا على مخطوطة عربية عجمية في سنة 1505 وتكاثرت الأمثلة بعد ذلك. وفي المكتبات اليوم توجد مخطوطات إفريقية، على سبيل المثال توجد ترجمة لـ «مروج الذهب» باللغة الفولاّنية المكتوبة بالحرف العربي. وعندما بدأ الأوروبيون يغزون إفريقيا في القرن الماضي وفي مطلع هذا القرن، اضطروا في البداية للتعامل مع السكان إلى مخاطبتهم باللغة العربية مباشرة، أو إلى مراسلاتهم من خلال اللغات الإفريقية المكتوبة بالحرف العربي. أذكر على سبيل المثال أنّه إلى حد الثلاثينات من هذا القرن كانت الإدارة الفرنسية تتعامل مع سكّان مستعمراتها في غرب افريقيا إمّا باللغة العربية أو بالمراسلات المدوّنة بالحرف العربي وإن كانت اللغة إفريقية.

ونلاحظ أيضا أنّه في أوّل معجم للغة الهوْساوية وهو معجم لورو (Dictionnaire Leroux)، كانت اللغة الهوْساوية تُكْتَب بالحرف العربي تدرّجا إلى كتابتها بالحرف اللاتيني في عمود مقابل وتمهيدا إلى تفرّد الحرف اللاتيني فيما بعد بصفحات الكتب خاصة في هذا النوع من المعاجم. وقد تعاملت أيضا الإرساليات الكنسية مع هذا الواقع وترجمت الإنجيل إلى نحو ستّ وأربعين لغة مكتوبة بالحرف العربي، من لغات آسيا وإفريقيا، أغلبها من لغات إفريقيا. ويُحصي كتاب يسمّونه «كتاب الألف لسان» هذه اللغات التي تُرجم إليها الإنجيل مكتوبا بالحرف العربي. ونعلم أيضا أنّه في القرن الماضي تُرجمت نصوص من التوراة إلى اللغة الملغاشية مكتوبة بالحرف العربي.

هذا الواقع الذي تقبله الغربيون حينا من الدهر، عندما دخلوا القارّة، عادوا فبذلوا كلّ جهودهم لتجاوزه، ولم يألوا جهدا في محاولاتهم لإقصاء الحرف العربي تدريجيا. في الواقع بدأت هذه المحاولات في عهد مبكّر : ففي القرن الماضي سجّل الحرف اللاتيني أوّل انتصار له على الحرف العربي في إفريقيا من خلال اللغة الملغاشية.

كان حضور اللغة العربية قويّا إلى حدّ أنّ الفرنسيين سجّلوا في القرن السابع عشر قوّة هذا الحضور في جزيرة مدغشقر.

وفي سنة 1823 وبضغط من بريطانيا خاصّة، تقرّر رسميًا أن تنتقل الملغاشية من الكتابة بالحرف العربي إلى الكتابة بالحرف اللاتيني، في عهد ملك يسمّونه الملك دراما الأول. ومن المفارقات رغم ذلك أنّ هذا الملك، رغم قراره ذلك ورغم ابتعاثه طلاّبا إلى بريطانيا ليتعلّموا اللغة الإنجليزية، كان هو نفسه يدوّن مراسلاته وبعضها محفوظ إلى اليوم بالسّورابي، أي بالملغاشية المكتوبة بالحرف العربي.

في مطلع هذا القرن قرّرت السلطات الإستعمارية كتابة لغة الهَوْسا أيضا بالحرف اللاتيني في حدود سنة 1904. وفي سنة 1907 أصدرت ألمانيا تعميما يقضي باعتبار الكتابة بالحرف العربي في مستعمراتها أمرا محرّما بمقتضى القانون ويُعاقب عليه. وفعلت بريطانيا نفس الشيء وإن بحذر أكبر عندما قرّرت كتابة اللغة السواحلية بالحرف العربي في المدارس إبتداء من سنة 1907، وتدرّجت شيئا فشيئا إلى أن أصدرت قرارا في سنة 1948 يمنع كتابة هذه اللغة في سائر المجالات وفي سائر الدوائر بالحرف العربي ويفرض الحرف اللاتيني بديلا له. ولا شك أنّ الحرف اللاتيني قد حقّق مزيدا من الانتصارات في الساحة الإفريقية لدرجة أنّ بعض الدول المنتمية إلى المحيط العربي اعتمدته لكتابة لغات إفريقية فيها. أذكر على سبيل المثال الصومال التي قرّرت

كتابة لغتها بالحرف اللاتيني في العام الذي انضمّت فيه إلى الجامعة العربية.

ومع ذلك لم يمت الحرف العربي في إفريقيا، ما زال يُقاوم، بوسائل محدودة بالتأكيد، ولكن برسوخه وتجذّره في التربة الثقافية في إفريقيا. هنالك صحف صدرت بلغات إفريقية مكتوبة بالحرف العربي، منها صحيفة تسمّى «الإصلاح» في ممباسا، و«الفلق» في زنجبار، و«الفجر» في كانو في شمال نيجيريا، و«أنديسوبي» في السينغال، وصحيفة «الله أكبر» في السينغال أيضا، وصحيفتان كانتا تخصّصان بعض صفحاتهما لنشر مقالات باللغة الإفريقية المكتوبة بالحرف العربي. وكانت الحكومة الغامبية تصدر نشرة موجّهة إلى المزارعين وإلى المواطنين عامّة، بهدف الإرشاد الصحّي والزراعي والمدني وما إلى ذلك، بلغة الماندانق وكانت هذه النشرة، التي استمرّ صدورها إلى ما قبل سنوات معدودة، مكتوبة بالحرف العربي.

وهنالك عوامل عديدة تجعل المعركة ضدّ الحرف العربي غير مكسوبة إلى اليوم لأنّ الإحصائيات التي أجريت هنا وهناك في إفريقيا تؤكد أنّه إلى عهد قريب، ربّما إلى اليوم، لأن هذا واقع لا يمكن أن يتغير بين عشيّة وضحاها، ما تزال كفّة الحرف العربي هي الراجحة. على سبيل المثال أجري إحصاء في بامبا الجزيرة

الخضراء وخلص إلى أنّ 32 بالمائة من السكان يكتبون بالحرف العربي، مقابل 2 بالمائة يكتبون بالحرف اللاتيني. كما أجري إحصاء في زنجبار خلص إلى أن 55 بالمائة من السكّان يكتبون بالحرف العربي و2 بالمائة فقط يكتبون بالحرف اللاتيني، و7 بالمائة من السكّان يكتبون بالحرفين في السينغال في مطلع الاستقلال. وأجري أيضا إحصاء مماثل انتهى إلى نتيجة لا أظنها دقيقة، لكنها كافية للتعبير عن رجحان كفة الحرف العربي، إذ تبيّن أن 25 بالمائة من السكان يكتبون بالحرف العربي وأن 5 بالمائة من السكان فقط هم الذين يكتبون أو يقرأون الحرف اللاتيني.

هذا الواقع دعا على مستوى الأفراد أحيانا، وعلى مستوى المؤسسات، إلى بذل مجهود من أجل إعادة الإعتبار إلى الحرف العربي، ومن أجل تثبيته أكثر في مواجهة الحرف اللاتيني. هناك حجج وتعلاّت يتذرّع بها دعاة الكتابة بالحرف اللاتيني، وأبرزها أنهم يتوهمون - وأقول يتوهّمون لأنني أعتقد أنّه وهم - أن الحرف اللاتيني سيمكّنهم من المفتاح السّحري للولوج إلى الحضارة الحديثة، وأنّ الحرف العربي غير مؤهّل لذلك. والواقع أنّ الحرف اللاتيني خدم خدمة جادّة وجيّدة في إفريقيا، وبُذلت جهود مبكّرة لتنمية كتابة اللغات الإفريقية بالحرف اللاتيني، بينما تأخر بذل مثل هذا المجهود فيما يتّصل بالكتابة بالحرف

العربي. كانت هذه القبائل أو تلك وهذه الشعوب أو تلك تكتب لغاتها كيفما اتّفق بالحرف العربي. وكان هنالك بالتأكيد قصور في أداء الأصوات بالرموز العربية لأنّه ليست هنالك رموز دقيقة مصطلح عليها لأداء الأصوات الإفريقية، رغم أنّ اللغة العربية بمخزونها الأبجدي توفّر لهذه اللغات الكمّ الكافي من الرموز والأشكال الكفيلة بالتعبير عن كلّ صوت إفريقي. لكنّ مجهود التنمية لم يقع إلاّ في الحِقب الأخيرة على أيدي بعض الشخصيات الإفريقية مثل الكاتب والمفكر الكبير (ويلقبونه بالحكيم) المرحوم أمادو أمباتيبا الذي توفي قبل بضع سنوات. وهو كاتب إفريقي نشر أعماله كلّها باللغة الفرنسية، لكنّه كان مهتمّا اهتماما كبيرا بتثبيت الحرف العربي في اللغات الإفريقية واقترح هو نفسه أبجدية منمّطة لكتابة هذه اللغات. وهنالك شخصية أخرى موريتانية وهو كِبل علي جلّو الذي توفّي رحمة الله عليه قبل سنوات والذي اقترح هو أيضا أبجدية منمّطة في الثمانينات فقط. وفي الواقع ظهر في نهاية السبعينات نوع من الإهتمام المؤسساتي، فقد احتضنت جامعة عبد الله بايارو في كانو بنيجيريا ندوة لدراسة أوضاع العجمي (عندما يقولون العجمي يقصدون به الحرف العربي الذي تكتب به اللغات الإفريقية ولغة الهوْسا بالذات، وكأنّهم لا يقبلون أن يكون حرفا

عربيا، بل هو أيضا حرف عجمي) وكان ذلك في سنة 1978 وخلصت الندوة إلى توصيات مهمّة تؤكد ضرورة الإحتفاظ بالحرف العربي ونشره وتعميمه والإستفادة منه في نشر الثقافة.

ثمّ في الثمانينات بدأت مؤسسات أخرى تهتمّ بالحرف العربي: المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، والبنك الإسلامي للتنمية، وجمعية الدعوة الإسلامية في طرابلس، ومركز أبحاث التعريب في المغرب، بالإضافة طبعا إلى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، من خلال معهد الخرطوم الدولي للغة العربية ومن خلال جهاز التعاون الدولي لتنمية الثقافة العربية الإسلامية. كلّ هذه المؤسسات بذلت جهدا في تكاتف وتواصل خلال عدّة ندوات واجتماعات من أجل الوصول إلى تنمية كتابة اللغات الإفريقية بالحرف العربي. وانضمّت إلى هذه المؤسسات في هذا الجهد منظمة اليونسكو نفسها التي أدركت أنّ مجهود محو الأمية في افريقيا يتطلب العودة إلى الكتابة بالحرف العربي، كما أدركت أنّ الحرف اللاتيني غير مؤهّل في الوضع الحالي لأن يؤدي الدور الكافي لمحو الأمية في إفريقيا، لأنه رغم السنين الطّوال التي قضاها الغربيون في إفريقيا، ورغم أن القيادات في إفريقيا قيادات ناطقة بلغات غربية مختلفة، ورغم أنّ هذه اللغات هي لغات الإدارة،

رغم كلّ ذلك ما يزال الواقع الشعبي في واد وما يزال الحرف العربي قويّ الحضور في أوساط الجماهير.

وعقدت عدّة ندوات واجتماعات ولقاءات توّجت بإنجازات باللغة الأهمية فيما نرى، حيث تمّت تنمية كتابة نحو 16 لغة إفريقية من اللغات الإفريقية الكبرى، وصنّعت آلات كاتبة مثل المرقنة العربية الإفريقية وهي آلة كاتبة تمكّن من كتابة اللغة العربية بالاضافة الى نحو 15 لغة إفريقية بالحرف العربي. ووزّعت هذه الآلات على مجموعة من الدول. لكنّ هذا الإنجاز المهمّ لم يجر استغلاله لحدّ الآن بالقدر الكافي. في هذه الأيام تعكف المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم على إعداد معجمين: معجم عربي سواحلي ومعجم عربي قمري. وقد طلبنا من المؤلفين أن يُعدّوا مادة المعجمين مكتوبة بالحرف العربي، وبالحرف العربي المنمّط خاصة، للإستفادة من المرقنة العربية الإفريقية. لكنّنا فوجئنا بأمر غريب، وهو أنّ المرقنة العربية الإفريقية موجودة بجزر القمر وفي المناطق التي يتكلّم سكّانها اللغة السواحلية ومع ذلك يتذرّعون بأنّه لا سبيل إلى الإستفادة منها لأن مجهود التدريب الذي يتعيّن القيام به لتكوين كتبة على هذه المرقنة العربية ما زال غائبا وضعيفا. فهنالك تقدّم بهذا الإنجاز الكبير وبصناعة المحارف الطباعية لهذه اللغات الإفريقية بالحرف

العربي، لكنّ استغلال هذا الإنجاز ما زال دون المأمول، رغم أن الوعي يتنامى تدريجيا حتى في أوساط المثقفين الأفارقة من الفرنكوفونيين والأنقلوفونيين وغيرهم، هنالك وعي يتنامى بضرورة إعادة الإعتبار للحرف العربي لأنه يلبي حاجات أساسية، فهو من ناحية يتيح للغات الإفريقية أن تحقق مزيدا من التواصل والتلاحم فيما بينها، وهو من ناحية أخرى يمكّن الأجيال الإفريقية الحاضرة والقادمة من أن تتّصل بتاريخها وبتراثها المدوّن بالحرف العربي، وهو أداة أيضا لتعزيز وحدة القارّة بشمالها وجنوبها بالإضافة إلى عامل مهم يتصدّر هذه العوامل عادة في تقييم الخبراء والمؤسسات الدولية، وهو أنه الحرف الأقدر على تمكين الأفارقة من التغلّب على واقع الأميّة السائد إلى اليوم في إفريقيا.

أعتقد أنني حاولت من خلال هذه العجالة أن أقدّم صورة ولو مبسطة عن واقع استخدام هذا الحرف في إفريقيا، وعن آفاق استخدامه في ضوء الإنجازات الصناعية الحديثة التي أسقطت تعلّة عدم تنمية الحرف وعدم وجود الآلات الكاتبة والمطابع التي تمكّن من استخدامه، فأصبح مهيئا ليخوض معركته الحضارية في القارة السمراء بقدرة أكبر.

جهود المنظمة الإسلامية في إعادة كتابة لغات الشعوب الإسلامية بالحرف القرآني

الدكتور محمد سعيد هيكل

(الإيسيسكو)

تعرضت أمتنا في تاريخها القريب إلى محنة الإستعمار الذي بدأ بفرض سيطرته العسكرية والسياسية على البلاد والعباد، ثم عمد إلى بسط نفوذه الثقافي والفكري وسعى إلى محاولة محو الهوية الثقافية لشعوب الأمة الإسلامية عبر وسائل متعددة لا سبيل إلى تفصيلها في هذا المجال، وإن كنا نخص بالذكر هجمته على اللغة العربية والحرف القرآني التي كان يهدف من ورائها إلى التمكين للغاته وخلق هوة ثقافية بين الأجيال المعاصرة وبين تراثها المكتوب بهذه اللغة أو بأحرف هذه اللغة، لما في ذلك من وشيجة ترتبط بالدين وبأمجاد الماضي. وكان من جراء ذلك أن عدل بعض المسلمين عن الحرف القرآني، وعمد بعضهم إلى

العربي، لكنّ استغلال هذا الإنجاز ما زال دون المأمول، رغم أن الوعي يتنامى تدريجيا حتى في أوساط المثقفين الأفارقة من الفرنكوفونيين والأنقلوفونيين وغيرهم، هنالك وعي يتنامى بضرورة إعادة الإعتبار للحرف العربي لأنه يلبي حاجات أساسية، فهو من ناحية يتيح للغات الإفريقية أن تحقق مزيدا من التواصل والتلاحم فيما بينها، وهو من ناحية أخرى يمكّن الأجيال الإفريقية الحاضرة والقادمة من أن تتّصل بتاريخها وبتراثها المدوّن بالحرف العربي، وهو أداة أيضا لتعزيز وحدة القارّة بشمالها وجنوبها بالإضافة إلى عامل مهم يتصدّر هذه العوامل عادة في تقييم الخبراء والمؤسسات الدولية، وهو أنه الحرف الأقدر على تمكين الأفارقة من التغلّب على واقع الأميّة السائد إلى اليوم في إفريقيا.

أعتقد أنني حاولت من خلال هذه العجالة أن أقدّم صورة ولو مبسطة عن واقع استخدام هذا الحرف في إفريقيا، وعن آفاق استخدامه في ضوء الإنجازات الصناعية الحديثة التي أسقطت تعلّة عدم تنمية الحرف وعدم وجود الآلات الكاتبة والمطابع التي تمكّن من استخدامه، فأصبح مهيئا ليخوض معركته الحضارية في القارة السمراء بقدرة أكبر.

جهود المنظمة الإسلامية في إعادة كتابة لغات الشعوب الإسلامية بالحرف القرآني

الدكتور محمد سعيد هيكل

(الإيسيسكو)

تعرضت أمتنا في تاريخها القريب إلى محنة الإستعمار الذي بدأ بفرض سيطرته العسكرية والسياسية على البلاد والعباد، ثم عمد إلى بسط نفوذه الثقافي والفكري وسعى إلى محاولة محو الهوية الثقافية لشعوب الأمة الإسلامية عبر وسائل متعددة لا سبيل إلى تفصيلها في هذا المجال، وإن كنا نخص بالذكر هجمته على اللغة العربية والحرف القرآني التي كان يهدف من ورائها إلى التمكين للغاته وخلق هوة ثقافية بين الأجيال المعاصرة وبين تراثها المكتوب بهذه اللغة أو بأحرف هذه اللغة، لما في ذلك من وشيجة ترتبط بالدين وبأمجاد الماضي. وكان من جراء ذلك أن عدل بعض المسلمين عن الحرف القرآني، وعمد بعضهم إلى

التحوّل إلى الحرف اللاتيني كالأتراك والسواحليين وشعوب هوسا وفولاني وغيرهم، أو إلى الحرف الأكريليكي الروسي كما حدث للأوزبك والتاجيك والأذربيين وغيرهم من مسلمي آسيا الوسطى، ثم تبيّن فيما بعد ما نتج عن هذه العملية من آثار سلبية يمكن تلخيصها فيما يلي:

ـ حدوث حواجز علمية تحول بين هذه الشعوب المسلمة وبين ثقافتها الإسلامية المثلة في كتاب الله وسنّة رسوله والتراث الإسلامي العلمي والأدبي الذي دوّن باللغة بالعربية أو بالحرف القرآني.

ـ الحيلولة دون استمرار عملية التفاعل والتمازج التاريخية التي نمت وتطوّرت بين اللغة العربية واللغات الإسلامية، ووقف أسباب التلاقح والتبادل بين العربية وأخواتها من اللغات الإسلامية في المفردات والأوزان والتراكيب بعد أن كانت قد اتسعت عملية التبادل لتشمل مختلف الألوان الأدبية وشتى فنون القول.

ـ حدوث فجوة ما فتئت تتّسع في التاريخ الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي لبعض هذه الشعوب فتوقّفت عملية التواصل الحضاري والثقافي بين جيل الآباء وجيل الأبناء، ويتجلّى ذلك في أن عديد المخطوطات التي تختزن تجارب هذه الشعوب وتراثها الحضاري الإسلامي وثقافاتها

وتاريخها، أضحت جامدة وغير مستغلة لانقطاع خيط التواصل عبر الحرف القرآني.

ـ حدوث حواجز نفسية تحول بين هذه الشعوب وبين التعليم الحديث الذي يستخدم فيه الحرف اللاتيني ولغات المستعمر وما يحمله من رموز ثقافية استعمارية مناقضة للهوية الإسلامية، فنتج عن ذلك استفحال مشكلة الأمية بين هذه الشعوب المسلمة.

واتساقا مع أهداف المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ـ إيسيسكو ـ الداعية إلى تقوية التعاون بين الدول الأعضاء في ميادين التربية والعلوم والثقافة، واستخدام التكنولوجيا المتقدمة في إطار القيم والمثل والمبادىء الإسلامية الثابتة، والمحافظة على معالم الحضارة الإسلامية، ودعم الثقافة الإسلامية الأصيلة وحماية استقلال الفكر الإسلامي من عوامل الغزو الثقافي والتشويه، فقد اضطلعت المنظمة ببرنامج يهدف إلى تنميط استعمال الحرف القرآني في كتابة لغات الشعوب الإسلامية، وذلك عن طريق تكييف الحرف القرآني واستخدامه في كتابة تلك اللغات بغية تمكينها من الخروج من العزلة واجتياز الحواجز المضروبة حولها على الصعيد المحلي والصعيد الدولي، وتمكينها من فتح المجال أمام ثقافاتها المكتوبة والشفوية حتى يتعرّف إليها العالم عن طريق المنشورات المطبوعة من صحف ومجلات وكتب ومراجع.

وتشير الحقائق أيضا إلى أن هناك فئات كبيرة من السكان في إفريقيا وآسيا يستعملون في مكاتباتهم اليومية أحرفا غير رسمية (بالنظر إلى اللغة الرسمية). ومن نافلة القول أن عيون التراث الإنساني في هذه البقاع لم يتم الإحتفاظ بها ولم تصل إلينا إلا بفضل الحرف القرآني الذي تم تسجيله به.

واستمر استخدام الحرف العربي في المدارس القرآنية وفي كتابة اللغات المحلية في هذه البقاع إلى يومنا هذا، وتشير الإحصائيات إلى أن ثلثي الأطفال في هذه الدول يتلقون تعليمهم بهذا الحرف، واستأثرت هذه الظاهرة باهتمام المنظمات المعنية بقضايا التعليم والثقافة وعلى رأسها المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة التي وضعت برنامجها مستمرا في خطط عملها المتعاقبة، يهدف إلى :

ـ صقل الحرف العربي وتطويره صوتيا وتقنيا وتطويعه لكتابة لغات الشعوب الإسلامية المتعددة بطريقة علمية متقنة.

ـ المحافظة على التراث الحضاري للشعوب الإسلامية وتنمية لغاتها وثقافتها حتى تتمكّن من مسايرة حضارة الثورة العلمية والتكنولوجية وتطوّر الاتصالات والمواصلات.

ـ ربط لغات الشعوب الإسلامية بعضها ببعض من خلال اتخاذها لحرف واحد هو الحرف القرآني، وربطها من ثم بلغة القرآن العربية، وتهيئة وسائل المثاقفة والتبادل بينها كلها.

ـ تقليص نفوذ اللغات الأجنبية الدخيلة على الشعوب الإسلامية وتخليصها تدريجيا من الهيمنة السياسية والثقافية والاقتصادية الأجنبية.

ـ محاربة الأمية التي تضرب بأطنابها في البلدان الإسلامية من خلال تطوير لغاتها وكتابتها فوق المنظور الثقافي المتّسق مع دواعي الهوية والذاتية، ووفق المنهج التربوي القائم على أساس استخدام اللغة الوطنية في عملية التعليم بحسبانها أنجع الوسائل وأقصر السبل للوصول إلى هذا الغرض وبأقل تكلفة.

وتم في سبيل تنفيذ هذا المشروع عقد سلسلة من الندوات والإجتماعات في كل من باماكو وداكار والخرطوم والرباط وكوناكري وجدة وصكوتو في الفترة الممتدة من 1987 إلى 1992 ، تمخّضت عنها نتائج هامة تمثلت فيما يلي :

ـ توحيد الحروف المختارة لكتابة عشر لغات من غرب إفريقيا بالحرف القرآني هي : الهوسا والكانوري والتماشق والبمبرة والسوسو والسوننكي والولوف والصنغاي والفلفدي واليوربا. وست لغات من شرق إفريقيا، هي : القمرية والسواحلية والأرومو والدينكا واللوقندة واللكبارة.

ـ تحديد تردد الرموز للأصوات غير العربية لهذه اللغات بغية التوصل إلى تصميم أجهزة وآلات لطباعة هذه اللغات بالحرف العربي.

وبعد القيام بمختلف الدراسات التقنية على الحروف التي تم تنميطها وتوحيدها والاتفاق عليها وإجراء الدراسات الإحصائية، توّجت هذه الجهود بصناعة أول نسقة طباعية للتصفيف اليدوي وأوّل آلة كاتبة تصلح لطباعة نصوص باللغات الإفريقية المندرجة في إطار المشروع بالإضافة إلى اللغة العربية.

وقد تم في هذا الإطار تصنيع 500 آلة عربية إفريقية قام البنك الإسلامي بتمويلها وإهدائها إلى عدد من المؤسسات التربوية والتعليمية في إفريقيا. وقامت المنظمات الإسلامية بعقد عدد من الدورات لتدريب الراقنين الأفارقة على استعمال هذه الآلة. وكان من الآثار الإيجابية المباشرة لهذه الجهود، أن انطلقت تجارب ميدانية في بعض الدول الإفريقية تحمل بوادر نهضة حضارية تستند على الحرف القرآني، تصل ما انقطع إن شاء الله بين حاضر هذه الشعوب وتراثها الثقافي الإسلامي المتمثل في آلاف المخطوطات المكتوبة بالحرف القرآني. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى تجربة ولاية كانو في شمال جمهورية نيجيريا الإتحادية، حيث قررت وزارة التربية الولائية ووكالة التعليم الجماهيري بالولاية، بفضل هذا الإنجاز التقني المتمثل في هذه الآلة الكاتبة، إدخال تعليم لغة الهوسا المكتوبة بالحرف القرآني ضمن مناهجها. وتجدر الإشارة أيضا إلى تجربة مشروع البرافد PRAFD بفوتاجالون بجمهورية غينيا، فهي تجربة رائدة في

مجالها. فقد اضطلع هذا المشروع ابتداء من سنة 1990 ببرنامج طموح يهدف إلى محو الأمية بواسطة لغة البولار المكتوبة بالحرف القرآني المُنمَّط، وانطلق المشروع في الجزء الشمالي الشرقي من هضبة فوتاجالون على مساحة تبلغ 21534 كيلومترا مربعا، تغطي محافظات كوبيا ومالي وتوقي بأكملها، إضافة إلى الأجزاء الشمالية من محافظتي لابي وليلوما، وهي مناطق تبلغ في مجملها نسبة 40٪ من مساحة غينيا الوسطى أي ما يعادل 9٪ من المساحة الكلية لجمهورية غينيا.

وتم تحديد 1370و1100 وحدة أسرية، ضمن مجموعة سكانية ريفية تبلغ نصف مليون نسمة. وشمل البرنامج نحو 4626 قرويا (منهم 648 امرأة) وكانت نتائج تقييم المشروع في سنة 1994، كما يلي :

- تخريج 3320 دارسا من بينهم 375 امرأة.
- إنتاج 60 كتيبا لمرحلة ما بعد محو الأمية وفي مواضيع شتى تناولت التربية الإسلامية والزراعة والرعي والتربية الصحية.
- طبع 14 عددا من النشرة الإعلامية (لوال) بمعدل 500 نسخة لكل عدد.
- ترجمة معاني القرآن الكريم وكتاب الأخضري إلى لغة البولار المكتوبة بالحرف القرآني.

ويشار في هذا الصدد إلى أنه قد تم تزويد مشروع برافد

بعشرين آلة كاتبة عربية إفريقية، وقد استفاد المشروع من هذه الآلات وارتقى أداؤه كمّا وكيفا. وتبدو أهمية ذلك كله في أن العودة إلى الحرف القرآني في هذه البقاع يمثل خطوة هامة في اتجاه تجاوز الهوة التي حدثت بين جيل الآباء والأبناء فحالت دون التواصل الثقافي والتاريخي بين الجيلين والمتمثلة في اصطناع الحرف اللاتيني في كتابة لغات هذه البقاع وما ترتّب على ذلك من حواجز تحول دون الإطلاع على التراث المخطوط بالحرف القرآني والذي يختزن تجارب هذه الشعوب وتراثها الحضاري.

وقد تم في إطار هذه الجهود أخيرا، عقد ورشة عمل إقليمية في مدينة لابي، بالتعاون بين المنظمة الإسلامية ومشروع البرافد، بهدف تقييم التجارب الإقليمية لمحو الأمية بلغات الشعوب الإسلامية المكتوبة بالحرف القرآني. وقد شارك في هذه الورشة التي انعقدت في الفترة 19 ـ 21 سبتمبر 1997، خبراء ومسؤولون ينتمون إلى غينيا والسينغال ومالي والنيجر ونيجيريا.

فن الخط وآفاق تطويره في العالم الإسلامي ودور مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول (إرسيكا)

الدكتور أكمل الدين احسان أوغلو

أبدع المسلمون منذ فجر الإسلام ألوانا متعددة من الفنون التي تنوعت في أساليبها الجمالية وصيغت بمفاهيم ميّزتها عن سائر فنون الأمم الأخرى، غير أن الفنون التشكيلية الإسلامية شاركت ـ بطبيعة الحال ـ غيرها من فنون الأمم السابقة واللاحقة، وتأثرت بتراث شعوبها المختلفة قبل الإسلام، كما تفاعلت مع فنون أهل البلاد التي دخلها الإسلام وانتشر فيها. ونشهد ذلك التفاعل والتلاقح في فن العمارة وما واكبه من فنون وصناعات أخرى، كما نلحظه في فن الموسيقى والفنون الإستعراضية؛ فهي في مظهرها الأساسي تحمل مكونات الفن الإسلامي بما اشتمله من خصائص الحضارة الإسلامية، كما

بعشرين آلة كاتبة عربية إفريقية، وقد استفاد المشروع من هذه الآلات وارتقى أداؤه كمّا وكيفا. وتبدو أهمية ذلك كله في أن العودة إلى الحرف القرآني في هذه البقاع يمثل خطوة هامة في اتجاه تجاوز الهوة التي حدثت بين جيل الآباء والأبناء فحالت دون التواصل الثقافي والتاريخي بين الجيلين والمتمثلة في اصطناع الحرف اللاتيني في كتابة لغات هذه البقاع وما ترتّب على ذلك من حواجز تحول دون الإطلاع على التراث المخطوط بالحرف القرآني والذي يختزن تجارب هذه الشعوب وتراثها الحضاري.

وقد تم في إطار هذه الجهود أخيرا، عقد ورشة عمل إقليمية في مدينة لابي، بالتعاون بين المنظمة الإسلامية ومشروع البرافد، بهدف تقييم التجارب الإقليمية لمحو الأمية بلغات الشعوب الإسلامية المكتوبة بالحرف القرآني. وقد شارك في هذه الورشة التي انعقدت في الفترة 19 ـ 21 سبتمبر 1997، خبراء ومسؤولون ينتمون إلى غينيا والسينغال ومالي والنيجر ونيجيريا.

فن الخط وآفاق تطويره في العالم الإسلامي ودور مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول (إرسيكا)

الدكتور أكمل الدين احسان أوغلو

أبدع المسلمون منذ فجر الإسلام ألوانا متعددة من الفنون التي تنوعت في أساليبها الجمالية وصيغت بمفاهيم ميّزتها عن سائر فنون الأمم الأخرى، غير أن الفنون التشكيلية الإسلامية شاركت ـ بطبيعة الحال ـ غيرها من فنون الأمم السابقة واللاحقة، وتأثرت بتراث شعوبها المختلفة قبل الإسلام، كما تفاعلت مع فنون أهل البلاد التي دخلها الإسلام وانتشر فيها. ونشهد ذلك التفاعل والتلاقح في فن العمارة وما واكبه من فنون وصناعات أخرى، كما نلحظه في فن الموسيقى والفنون الإستعراضية؛ فهي في مظهرها الأساسي تحمل مكونات الفن الإسلامي بما اشتمله من خصائص الحضارة الإسلامية، كما

تحمل في الوقت ذاته بصمات تضفي عليها طابعها المحلي والقومي الخاص بها، حتى تنتظم جميع العناصر في منظومة التنوّع التي تعبّر في نهاية الأمر عن فكرة الوحدة أو الوحدانية المطلقة، وهي أساس كل شيء في الإسلام وفي حضارته.

فن الخط ومكانته في التراث الإسلامي

وينفرد فن الخط عن هذا الإطار العام انفرادا يميّزه عن سواه من الفنون الإسلامية الأخرى، فهو بصورته التي عرفها المسلمون فن أصيل اختصوا به، إذ لم يكن في تراث الشعوب التي دخلت الإسلام أو البلاد التي انتشر فيها فن يناظره. أضف إلى ذلك أن الخط ـ وإن كان أساسه الحرف العربي بما يمتلك من إمكانيات جمالية ـ تطوّر من الصورة البسيطة التي كانت عليها الكتابة العربية في صدر الإسلام إلى ما صارت إليه فيما بعد من الغنى بالقيم الجمالية والتصرفات الإبداعية. وقد جاء هذا التطوّر نتيجة لاستخدام الشعوب الإسلامية له ثم مساهمة العبقريات الفنية من مختلف هذه الشعوب في إثراء ذلك التراث المشترك، كما هو الحال في التراث الإسلامي العام بشتى علومه وفنونه. وهذا بالتالي يجعلنا ننعت فن الخط بأنه فن «إسلامي»، فهي صفة أجدر وأوضح وأدق من أية صفة أخرى قد تضيق معانيها عن استيعاب فن ساهمت فيه كافة الشعوب الإسلامية.

وعندما يتأمل الإنسان مظاهر الإبداع الفني المتنوّعة في تاريخ الحضارة الإسلامية على مرّ العصور وعلى امتداد بلاد المسلمين يرى في الأذان المحمدي والخط مَعْلمين أساسيين يدلاّن ـ أينما ذهبنا ـ على الإسلام، ويتميزان باستقلالهما عن معالمه الأخرى رغم ما قد نلحظه فيهما لأول وهلة من غلبة الطابع المحلي القومي. فالأذان واحد وإن اختلفت حناجر المؤذنين في الترنم به بمقامات موسيقية متنوّعة من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب، وهو شعار ثابت ودليل قاطع على وجود المسلمين. والأمر كذلك بالنسبة إلى فنّ الخط؛ فهو معلم بارز ثان من معالم الإبداع الفني عند المسلمين، يستخدمه العرب المشارقة والمغاربة أو أهل الأندلس كما يستخدمه الترك أو الفرس أو الهنود أو أهل الملايو أو الأفارقة أو المسلمون في البلقان. وهو مهما تباينت مستوياته وتنوّعت ضروبه وأشكاله تعبير فني عن خاصية حضارية مشتركة تميّز بها المسلمون عن سائر الشعوب الأخرى. كما يتميّز فن الخط عند المسلمين بأصالته، فهو يكاد يكون الفن الوحيد الذي لم يتأثر بفنون الدول غير الإسلاميّة أو يأخذ عنها. أضف إلى ذلك تميّز الحرف العربي في بنيته بإمكانيات جمالية كاملة ساعدت الكُتّاب والخطاطين المسلمين على تطويره وتجميله حتى بلغ مع الوقت مرحلة لا تدانى بالقياس إلى ما وصلت إليه كتابات وخطوط الشعوب الأخرى.

ظهور أنواع الخطوط المختلفة ومراحل تطورها

كانت عناية المسلمين في بادىء الأمر أن يضبطوا نص القرآن الكريم بالشكل الذي يحميه من التصحيف، ثم اتجهت عنايتهم بعد ذلك إلى الكتابات والمكاتبات الرسمية حتى استكملت الكتابة العربية ما كان ينقصها لتصبح نظاما قادرا على استيعاب اللغة العربية والإحاطة بها، وبالتالي ظهر النص القرآني في أجمل أشكاله وأحسنها.

وظهر الخط الكوفي نتيجة للتطوّر الذي مرّت به أنواع الكتابة المُزَوّاة التي كانت تستخدم في البداية، ثم لم يلبث أن ظهر منها الكوفي المشرقي في الشرق والكوفي المغربي في الغرب. كما اجتهد الكتّاب في البحث عن طريقة أخرى مختلفة من الخط المستدير اللين الذي كان موجودا منذ البداية، فخرجت بذلك أنواع من الخط هي الثلث والنسخ والمحقق والريحاني والتوقيع والرقاع، وكل منها تطوّر لخط آخر سبقه ثم نُسِيَ بمرور الأيام. وظهر في إيران خط النستعليق واستحسنه الناس كثيرا، حتى استخدموه هو وخط الثلث في الكتابة على العمائر نظرا لإمكانية تكبير حجمهما وسهولة قراءتهما من بعيد. كما ظهر الخط الديواني بشكليه الدقيق والجلي الذي استخدمه العثمانيون بوجه خاص في المكاتبات الرسمية فكان واحدا من أجمل أنواع الخطوط وأكثرها صنعة.

وعني المسلمون بفن الخط في شتى أنحاء العالم الإسلاميّ، فقد قطع شوطا كبيرا من التطوّر حتى بلغ المرحلة التي هو عليها الآن في كنف الدولة العثمانية أكبر الدول الإسلامية وآخر معقل للخلافة. وكان فن الخط قد قطع مراحل تطوّر هامة في العصور الأولى (الأموي والعباسي) في الشام وبغداد، ثم في الأندلس والقيروان والمغرب، ثم في إيران (عند السلاجقة والصفويين وإمارة الشاة البيضاء وإمارة الشاة السوداء)، ثم في هراة (عند التيموريين) ومصر (المملوكية)، ثم لم يلبث أن دخل الأناضول واستانبول منذ أواخر القرن الخامس عشر، فتناوله العثمانيون حتى بلغوا به القمة في القرن العشرين. كما يلاحظ أيضا أن الأدوات والمواد التي استخدمت في الخط كانت هي الأخرى سببا في ظهور فنون أخرى نمت وترعرعت إلى جواره.

وجاء تبوّء الخط لهذه المنزلة المتميزة في التراث الحضارى الإسلامي أيضا من أنه ـ إلى جانب تعبيره ودلالاته من خلال حروفه ونقاطه عن قيم فنية وجمالية معينة ـ ينقل إلينا من خلال الكلمة المجوّدة مضمونها ومعناها. وعندئذ يلتقي جمال الكلمة مع قدسية المعنى، وتمتزج الثقافة بالفن ويختلط أحدهما بالآخر ليصبحا معا وسيلة من أعظم وأرقى وسائل إيصال المعرفة إلى الإنسان، تزرع فيه تذوّق الجمال وتربّي فيه حاسة تقدير المقاييس الدقيقة والحركة المنتظمة. ويرى الفنان المسلم في اتخاذ الخط

وسيلة لـلتعبير الجمالي طريقا آخـر إلى التقرب من الله سبحانه وتعالـى ومظهرا لعبادته، وهو يشعـر بأنه حين يتـخذ الخط أداة للتعبير فإنه يعمّق إيمانه بالله وبالقرآن الكريم وباللغة التي نزل بها.

وقد وجد الخط ـ بخلاف بعض شُعب الفنون الأخرى ـ مجالا رحبا للإستخدام، فـهو يرتبط ارتباطا وثيقا بحيـاتنا اليومية، إذ نراه في الكتابات الجلية على العمائر والنقوش الحجرية، أو على القطع الخزفية، أو في الكتابات الـدقيقة على الأحجار الكريمة أو في النـقوش البارزة عـلى الخشب والمعادن والجلود وغـير ذلك من الأشـياء والأدوات المتـباينـة. فالخط لمسة فاعلـة من السـحر تضـفي علـى الأشياء قيمة فـنية عاليـة تفـوق قيمـتها الـوظيفـية والمادية، فحـينما نراه علـى الخشب أو المعادن يتـحوّل الأمر من مجرد إنتاج عادي إلى إنتاج فني تزداد قيمته أضعافا مضاعفة.

ولا شك أن المكانة الأسمـى لفن الخط تـتجسد بـكل جمالـها وقُدسيّتـها في خـطوط المـصحف الـشريـف. فعلـى الرغـم من انقـضاء أربـعة عـشر قـرنا مـن.الزمـان لا تزال أقـلام الخطـاطين تـتبارى في رسـم حروف الذكـر الحكيـم تصديـقا لقـول الله عزّ وجلّ : ﴿إِنَّا نـحن نَزَّلْنَا الذِّكْـرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِـظُونَ﴾. (صدق الله العظيم).

والخط الحسن كـالصوت الحسن، يزيد الحـق وضوحا. وقال القلقشـندي في الموازنة بين الخط واللفـظ إنهما «يتقاسمـان فضيلة البـيان ويشـتركـان فيـها : مـن حيث أن الخـط دال علـى اللـفظ والألفـاظ دالة علـى الأفكار. ولاشـتراك الخط والـلفظ فـي هذه الميزة وقع التناسب بينهما فـي كثير من أحوالهما، وذلك لأنهما يُعبّـران عن المعانـي، إلاّ أن اللفظ مـعنى متـحرك، والخط معـنى ساكن، وهو وإن كان ساكنا فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الأفهام وهو مستقـر في حيزه قائم في مكانه، كما أن اللفظ فيه الـعذب الرقيق السائغ في الأسمـاع كذلك الخط فيه الرائـق المستـحسن الأشـكال والصـور» (صبح الأعـشى، ج 3، القاهرة 1963، ص 5).

أما عـن الخط نفـسه فقد قـال الإمام علـي إنه «من أهـم الأمور وأعظـم السـرور»، وقال الفارابي «الخط أصيل فـي الروح وإن ظـهر بحـواس الجسـد»، وقال أحـدهـم «حـسن الخـط إحـدى الفـصاحتين» و«الخـط لسان الـيد وبهـجة الضمـير»، وقـال عـبد الحميد الكاتـب «إنه البيان في اللسان والبـنان»، وذكر النويري أنه «سُـئل أحـد الكتّـاب عـن الخط، متـى يسـتـحق أن يـوصف بـالجودة، قـال : إذا اعتـدلت أقـسامه، وطـالت ألـفه ولامـه، واسـتقـامت سـطـوره، وضاهـى صعـوده حـدوره، وتفـتحـت عيـونه، ولـم تشـتبـه راؤه ونونـه،وأشرق قـرطاسـه، وأظلـمت أنقاسـه (جمع نِقْـس أي المداد)، ولـم تخـتلف أجنـاسه، وأسرع إلى الـعيون تـصوره، وإلـى القلـوب ثمره، وقـدّرت فصـوله،

واندمجت وصوله، وتناسب دقيقه وجليله، وتساوت أطنابه، واستدارت أهدابه، وخرج عن نمط الورّاقين، وبَعُد عن تصنّع المحرّرين، وقام لكاتبه مقام النسبة والحلية». (نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 7، ط، أولى القاهرة، 1374 هـ/ 1929 م، ص 14 ـ 15).

وقد رأينا على امتداد العصور أن فن الخط تطوّر بفضل حماية الدول الإسلامية ورعاية حكامها ورجالها للخطاطين والمُذَهِّبين وغيرهم، حتى صرفوا جهودهم للإرتقاء بهذا الفن وابتكروا روائع الخطوط التي لا تزال تحتل اليوم مكانة متميزة في التراث الإسلامي.

وقد استمر ذلك الدعم حتى آخر عهد الدولة العثمانية، إذ تسلمت الراية في ذلك المجال، وظهرت أعداد كبيرة من الخطاطين والمُذَهّبين وغيرهم مِمّن امتهنوا صنعة الكتاب، فرأينا من الخطاطين الشيخ حمد الله الأماسي الذي بدأ مرحلة من التقصّي حول الأقلام الستة في أواخر القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)، واستطاع بفضل من حاميه وتلميذه السلطان العثماني بايزيد الثاني (1481 ـ 1512) أن ينتقل بالخط إلى مرحلة جديدة بعد ياقوت المستعصمي، حتى شاع أسلوبه في ممالك الدولة العثمانية وكثر تلاميذه في أنحائها. وكان

يعاصر في تلك الفترة الخطاط أحمد القره حصاري الذي برع في ابتكار التراكيب.

وفي الربع الأخير من القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) مرت الأقلام الستة بمرحلة أخرى من التطوّر ظهر فيها الحافظ عثمان، فجمع روائع الشيخ حمد الله وأعاد إبداعها في كتاباته بأسلوب جديد، وهو الأسلوب الذي استقرّ في القرن الثاني عشر (الثامن عشر الميلادي)، ثم أخذ ينتشر في أنحاء الممالك العثمانية.

ثم ظهر مصطفى راقم الذي استطاع لأول مرة أن يطوّر مفهوم الثلث عند الحافظ عثمان ويستخدمه في الجلي بنجاح، حتى بلغ هذا الأسلوب ذروته بعد راقم واستمر بالحالة التي هو عليها الآن. أما الأرقام والحركات والعلامات فقد بلغت أوج كمالها على يدي سامي أفندي.

ولمّا ظهر قاضي العسكر مصطفى عزت ومحمد شوقي طوّرا خطوط الثلث والنسخ والرقاع حتى بلغت على أيديهما آخر مراحل تطورها فرعين بديعين لا زالا مستمرين حتى اليوم. أما خط التعليق العثماني فقد عني به أسعد اليساري، وخرج بأسلوبه فيه بعد عام 1190 هـ (1776 م)، وأخذه عنه الخطاطون العثمانيون، ومنهم ابنه مصطفى عزت الذي راح يبحث لنفسه

عن أسلوب متميّز في التعليق الجلي فانتقى من حروف والده ما راق له، وكتب أكثر وأبدع الأعمال بهذا النوع من الخط، وهو الأسلوب الذي ما زال مستمرا حتى اليوم.

وتتلمذ لهؤلاء الكبار عدد كبير من الخطاطين أمثال شفيق بك وعبد الله زهدي بك وحسن رضا أفندي والحاج عارف الفلبوي والشيخ عبد العزيز الرفاعي والحاج نظيف بك وكامل أقديك وطغراكش إسماعيل حقي وخلوصي يازغان ونجم الدين أوقياي وعمر وصفي ومحمد أمين، ثم حامد الآمدي وحليم أوزيازيجي وماجد آيرال وغيرهم ممّن نقلوا أصول المدرسة العثمانية في الخط إلى القاهرة ودمشق وبغداد وغيرها من عواصم العالم الإسلامي، وساعدوا في تعليم الجيل الذي جاء بعد عهد الدولة العثمانية من أمثال هاشم البغدادي وسيد إبراهيم المصري وبدوي الديراني ومكاوي وطاهر الكردي، وعلي رضا القنوي في المدينة المنوّرة... وغيرهم.

وحاول العثمانيون في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أن يخفّفوا من وطأة الأزمة التي جاءت بها الطباعة الحديثة، وخاصة في استانبول والقاهرة، واستمر ذلك حتى النصف الأول من القرن العشرين، غير أن الأمر تغيّر بعد الحرب العالمية الثانية عندما بدأت الدول الإسلامية تنقل أسس التقنية في

الطباعة عن العالم الغربي مباشرة فتدهور فن الخط وفقد الخط جماله القديم تماما لا سيما مع ظهور التنضيد الإلكتروني.

جهود المركز وإسهامه في النهوض بفن الخط

إيمانا منا بكل هذه الحقائق فقد قام المركز بالعديد من الأنشطة التي تنوّعت بين تنظيم المعارض وعقد الندوات والمحاضرات وتنظيم المسابقات وغير ذلك تشجيعا للعاملين في هذا المجال من الهواة والمحترفين في أنحاء العالم. وبدأ المركز لأول مرة في عقد مسابقات دولية في فن الخط للمساهمة في عودته إلى بؤرة الإهتمام بعد أن كاد يصبح على هامش الحياة الفنية حرفة عادية لقضاء احتياجات يومية.

ومساهمة منا في تنمية فن الخط وإزاحة الصعوبات التي تحول دون الإرتقاء به رأينا وضع برنامج متكامل لذلك تتشعّب اتجاهاته وتمتد على المدى القريب والبعيد. وقد بدأ ذلك منذ انعقاد الندوة الدولية التي نظمها المركز عام 1983 حول موضوع «المبادىء والأشكال والموضوعات المشتركة للفنون الإسلامية». فقد تناولت بحوثها الفنون الإسلامية من شتى الجوانب، وكان لفن الخط النصيب الأوفى فيها، إذ أكد البيان الختامي الصادر عنها ضرورة تنظيم مسابقة دولية في فن الخط، فشرع في

تنظيمها بهدف الحفاظ على قيم وأساليب ذلك الفن والإرتقاء به بتشجيع خطاطي الجيل الحاضر والأخذ بيدهم نحو سلوك المناهج التقليدية المتعارف عليها، وهي المناهج والمفاهيم التي رسّخها أعلام هذا الفن على مرّ العصور بعيدا عن التأثيرات الدخيلة.

وقد رأينا أن تكون المسابقة الأولى باسم المرحوم الخطاط حامد الآمدي (1891 - 1982)، وعقدناها عام 1986. وقد حققت نجاحا عظيما على المستوى الدولي، وترددت أصداؤها في أنحاء العالم ممّا حدا باللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري الإسلاميّ التي يتولى المركز أمانتها التنفيذية باتخاذ قرار بعقدها دوريا كل ثلاث سنوات، وأن يقترن اسم كل مسابقة منها باسم أحد أعلام هذا الفن، فأعقبتها المسابقة الدولية الثانية في موعدها المقرر بعد ثلاث سنوات باسم «ياقوت المستعصمي» (ت سنة 698 هـ/ 1298 م) وأعلنت نتائجها عام 1989، ثم جاءت المسابقة الدولية الثالثة، وكانت باسم «ابن البواب» (ت سنة 413 هـ/ 1022 م). أما الآن فنحن بصدد تنظيم المسابقة الرابعة باسم الخطاط «حمد الله الأماسي» (833 ـ 926 هـ/ 1429 ـ 1520 م)، وسوف تعلن نتائجها في مطلع العام القادم.

والمتتبع لسير هذه المسابقات يلحظ على الفور زيادة مطردة في عدد المشاركين وعدد اللوحات الفائزة وعدد أنواع الخطوط المدرجة فيها، ممّا يدلنا على نجاح هذه المسابقات، فقد أصبحت حدثا فنيا رائعا طابت له نفوس مُحبّي هذا الفن، وعروة وثقى يسعى للاعتصام بها أغلب الهواة والمحترفين.

ويسرنا فيما يلي أن نعرض عليكم بعض النماذج من الأعمال الخطية الفائزة في المسابقات الثلاث السابقة.

وقد تأكد من خلال هذه المسابقة أنها استقرت كحدث فني دولي كبير، حاولنا من خلاله أن نرجع للخط مكانته الدولية التي كان يحظى بها بعد أن اختلفت عليه الأزمان وفقَد حماتِه ورعاته، حتى لقد أصبح الفوز في هذه المسابقة معيارا للجودة والتميُّز في الأداء، كما كان من نتائجها أيضا أن شرعت الدول الإسلامية تسترجع اهتمامها القديم بفن الخط، فرأينا بعضها ينظم المعارض والمسابقات والمهرجانات، وعاد لسوق الخط رواجها القديم بعد أن كادت تبور بضاعتها الثمينة، فارتفعت أسعار اللوحات الخطية في أسواق التحف الفنية، وعلا قدر الخطاطين المبدعين. كما يمكن القول من خلال التجربة التي أتاحتها لنا هذه المسابقة أن هذا الفن الأصيل في الحضارة الإسلامية يجد اليوم اهتماما عالميا خارج أراضيه وبعيدا عن

أهله، فقد بدأت تظهر بعض الملكات الفنية في أمريكا وأوروبا واليابان، ووجد بعضها طريقه إلى الاجادة والأداء المتميّز.

محاضرات دورية

يقوم المركز منذ عام 1985 صباح كل يوم سبت من مطلع الشهر، وبما لا يقل عن ست مرات خلال فصل الشتاء، بتنظيم محاضرات في القاعة المخصَّصة لذلك حول مختلف موضوعات الثقافة الإسلامية، يتناول جانب كبير منها فن الخط عموما أو الخطاطين وأحيانا فن التذهيب والزخرفة أو المُذَهّبين والمُزَخْرفين. ويقوم بإلقائها أساتذة متخصصون، غالبا ما يستخدمون الشرائح الفلمية فيها، بينما يقوم المركز بتسجيل تلك المحاضرات صوتيا ريثما تتوفر لنا الإمكانيات المادية لنشرها في المستقبل.

وأذكر بعض العناوين من تلك المحاضرات :

ـ حياة الخطاط الحاج كامل أقديك : أوغور درمان (1985).

ـ حياة الخطاط والموسيقار نوري قورمان : تولين قورمان (1986).

ـ نشأة الخط في الحضارة الإسلامية والمراحل الأولى لتطوره : د. نهاد جتين (1986).

ـ خط النستعليق : د. على ألب أرسلان (1987).

ـ في ذكرى الخطاط محمد شوقي : أوغور درمان (1987)،

ـ الخطاط عزيز أفندي : د. محيي الدين سرين (1987).

ـ التركيب الجمالي في فن الخط : د صواش جويك (1988).

ـ في ذكرى الخطاط سامي أفندي : أوغور درمان (1988).

ـ الاجازة في فن الخط : أوغور درمان (1988).

ـ في ذكرى الخطاط أمين بارين : مدحت سرت أوغلى، إلهامي طوران، صواش جويك (1989).

ـ خط الرقعة وتاريخه : د. علي ألب أرسلان (1991).

ـ الخطاط ماجد آيرال الزهدي في ذكرى مرور مائة عام على مولده : أوغور درمان (1991).

ويزمع المركز نشر هذا الرصيد الضخم من المحاضرات إما في كتيبات مستقلة أو ضمن مجلة متخصصة في الخط والتذهيب يفكر المركز في إصدارها.

تنظيم المعارض

استطاع المركز حتى الآن ومنذ عام 1983 أن يفتتح عددا كبيرا من المعارض داخل قاعته الخاصة حول فن الخط والزخرفة

والمُنَمْنَمَات وصناعة الورق المجزع، كما أقام معارض مشابهة خارج مقره في العديد من الدول مثل ماليزيا والأردن والعراق وتونس والسنغال والكويت وقطر وإيران والمملكة العربية السعودية وسلطنة عمان ودولة الإمارات العربية المتحدة وغيرها.

وأذكر هنا بعض المعارض التي نظمها المركز :

ـ معرض نفائس فن الخط : حسن جلبي (1983).

ـ معرض المنحوتات الخشبية : نائل آريق دال (1984).

ـ الخط الإسلامي : مصطفى بكربكتن (1985).

ـ معرض للخطاط محمود أونجو (1986)

ـ معرض للتذهيب من أعمال المرحومة السيدة رقت قونت (1986).

ـ معرض للوحات الخطاط عثمان ربيعي أونول (1987)

ـ معرض لفنون الزخرفة التقليدية : قدرية آراس (1988).

ـ معرض للخطاط علي طوي (1989).

ـ معرض لفن الخط بمناسبة المعرض الدولي للكتاب في تونس (1990).

ـ معرض للخط : الخطاط العراقي فخري فرحان (1991).

ـ معرض حول فن التذهيب : فاطمة جيجك درمان وتلاميذها (1991).

ـ معرض للوحات الفائزة في مسابقة الخط الأولى، ماليزيا.

ـ معارض نظمها المركز لفن الخط في سلطنة عمان والإمارات العربية المتحدة (1992).

أعمال المركز في مجال النشر حول فن الخط

وقد أصدر المركز ألبوما في مجلد ضخم عن «فن الخط» كحلقة من سلسلة الجهود الطويلة التي نبذلها للإرتقاء بهذا الفن. وهو يضم مقدمة تاريخية تتناول مراحل نشأة الكتابة العربية في الجاهلية وصدر الإسلام، وتتبّع مراحل تطوّرها المختلفة حتى حركة التنقيح والإصطفاء التي اضطلعت بها المدرسة العثمانية وتألق الأقلام الستة في استانبول على أيدي كبار الفنانين العثمانيين من أمثال الحافظ عثمان وأسعد اليساري وغيرهم حتى آخر عمالقتهم حامد الآمدي. كما يضم الألبوم عددا كبيرا من النماذج الخطية بلغت 192 لوحة مقترنة بالشروح والمعلومات التي تفيد المطلع في التعرّف على النموذج المعروض والفنون الأخرى التي صاحبت الخط وتطوّرت إلى جواره مثل الزخرفة والتذهيب والتجليد وصناعة الورق المجزع (الابرو) وغير ذلك.

فالألبوم على هذا النحو استعراض بالكلمة والصورة للتطور التاريخي الذي مرّ به الخط على مدى العصور الماضية. وقد صدرت منه الطبعة العربية (1990) والطبعة التركية (1992)، كما ظهرت منه أيضا الطبعة اليابانية (1996). أما باقي الطبعات باللغات الأخرى وفي مقدمتها الطبعة الإنجليزية فهي ما زالت في طريقها إلى الصدور.

وقام المركز أيضا بتصوير فيلم وثائقي عن حياة آخر أساتذة الخط العثمانيين، هو حامد الآمدي (1881 ـ 1982)، تناول فيه قدرا من حياته في أيامه الأخيرة، كما استعرض جانبا من أعماله الفنية، فسجل بذلك وثيقة هامة سوف تبقى للأجيال القادمة. وأنجز المركز فيلما وثائقيا آخر عن فن الزخرفة الإسلامية والتذهيب، كما تناول فيه حياة المُذَهِّبة رقت قونت (1903 ـ 1986) وحياة المُذَهِّب محسن دمير اونات (1907 ـ 1983).

ويقوم المركز عقب إعلان نتائج كل مسابقة دولية في الخط بنشر اللوحات الفائزة فيها مع ذكر أسماء أصحابها والجوائز التي حصلوا عليها وعناوينهم داخل كتالوج خاص، صدر منه إلى اليوم ثلاثة كتالوجات للمسابقة الأولى باسم الخطاط حامد الآمدي والمسابقة الثانية باسم ياقوت المستعصمي والمسابقة الثالثة باسم ابن البواب، ويجري تزويد الخطاطين والهواة في شتى أنحاء العالم بتلك الكتالوجات.

أعمال أخرى يضطلع بها المركز

ينهض المركز ـ ضمن البرنامج المتكامل الذي تبناه لتنمية فن الخط ـ بمهمة الاتصال وتوثيق الروابط بين الخطاطين بعضهم ببعض، إذ يمكن الآن وعن طريق قوائم الأسماء والعناوين التي ينشرها المركز من خلال كتالوجات اللوحات الفائزة في مسابقات الخط أن يتعرف أكثر من ألفي خطاط في أنحاء العالم على بعضهم البعض، وأن يتبادلوا الأفكار والآراء حول تنمية مواهبهم وملكاتهم. كما يمكن أيضا لعدد لا يستهان به منهم أن يحظوا بفرصة اللقاء الشخصي من خلال زيارة المعارض التي ينظمها المركز والمحاضرات التي تلقى في مقره، فضلا عن المعارض التي ينظمها خارج مقره. كما يضطلع المركز أيضا بمهمة تلقّي خطابات الخطاطين الناشئين ويُيَسّر لهم عن طريق المراسلة عملية التعرّف والاتصال بالخطاطين المحليين في تركيا. بل استطاع البعض منهم أن يُنمّي مواهبه ويصلح من كتاباته الخطية عن طريق المراسلة والاتصال بالمركز، كما يسّر المركز لبعض الخطاطين الناشئين حضور الدورات التعليمية للخطاطين الأتراك وأتيحت لهم فرصة الحصول على الاجازات (محمد زكريا من أمريكا والجيلاني الغربي من تونس وعبد الحميد جوامبي من الجزائر). ومن المنتظر أن يحصل عدد آخر على إجازاته في الشهر القادم،

ومنهم : حميدي بلعيد، المُدَرّس بالمدرسة المولوية في القصر الملكي بالمغرب، ومحمد امزيل أيضا من المغرب ومحفوظ البوعيش من ليبيا.

ويقوم المركز باستقبال الباحثين من أنحاء العالم ومحاولة توفير الامكانيات اللازمة لإنجاز بحوثهم في فن الخط والزخرفة، ويضطلع في هذا الصدد بالإشراف على بعض الأطروحات العلمية. وقد زار المركز فريق تصوير أمريكي من جامعة متشيجان، وتفقّد أعمال المركز حول فن الخط والتقى ببعض الباحثين والخطاطين المحليين وسجل جانبا كبيرا من تلك اللقاءات في مقر المركز. كما وصلت المركز مجموعة من اليابانيين من هواة فن الخط، فيسر لهم المركز مسألة التّتَلْمذ على أحد الخطاطين الأتراك. كما يستقبل وفود الخطاطين لزيارة المساجد والعمائر الإسلامية القديمة في استانبول ويتيح لهم مهمة تَفَقُّد خطوطها وزخارفها وغير ذلك، ويُيَسّر لهم التعرُّف على الخطاطين الأتراك وتبادل المعلومات والخبرات معهم (وفد الإمارات لإصدار عدد خاص من مجلة الخطاط عن المرحوم حامد الآمدي). كما حاول المركز اقتناء بعض لوحات الخط والتّذْهِيب المُتميّزة حتى شكل في النهاية مجموعة يمكن عرضها والإستفادة منها في توجيه الخطاطين وتشجيعهم على الإجادة.

وينوي المركز ـ ريثما تتوفر له الإمكانيات المادية ـ تنظيم دورات تدريبية متكاملة تستهدف صقل مواهب الخطاطين الناشئين والمُذَهّبين حول دقائق فن الخط ومواد الكتابة التقليدية المستخدمة كالورق والأحبار والقصب وغيره، وذلك في إطار الإتفاقية الثقافية التي عقدها المركز مع جامعة المعمار سنان باستانبول. ويسعى في هذه الأثناء إلى نشر أمشاق وكراسات بعض الخطاطين المعروفين وتوزيعها على المهتمين بفن الخط.

وقد لاحظنا خلال السنوات الأخيرة مدى اهتمام المستشرقين بالفنون الإسلامية وخاصة فن الخط فلا أقل من أن يهتم المسلمون بفنونهم. وهنا أرى في ختام حديثي أن أطرح بعض الأفكار التي تخدم عملية النهوض بفن الخط ولا أرى أن أحدا يختلف معي فيها، وهي :

1 ـ التوسّع في اقامة مدارس تحسين الخطوط، وعقد الدورات المتقدمة لرعاية المتفوقين.

2 ـ إدراج دروس تحسين الخط ضمن المناهج التعليمية في المدارس.

3 ـ تعميم إقامة المسابقات الدولية والمهرجانات والمعارض.

4 ـ تشجيع عملية النشر للبحوث والأمشاق والكراسات وغير ذلك.

5 ـ زيادة الإهتمام الإعلامي بفن الخط والخطاطين.

6 ـ التشجيع على الترجمة في هذا المجال بين اللغات الإسلامية كالعربية والتركية والفارسية وغيرها.

7 ـ إصدار مجلات دورية متخصصة باللغات الإسلامية عن فن الخط والزخرفة.

وكما رأينا الدول الإسلامية على امتداد العصور وهي ترعى الكتاب والخطاطين وغيرهم حتى صرفوا جهودهم للبحث في تجميل هذا الفن وتطويره وابتكروا لنا أجمل الخطوط وأبدعوا أحسن الأساليب التي يزخر بها تراثنا الإسلامي العريق فإن علينا نحن أيضا دينا في أعناقنا وواجبا مقدسا لتنشئة أجيال تليق بهذا التراث وتحرص على حمايته وصيانته، وتربية الفنانين الناشئين الجدد الذين يمكنهم حمل الشعلة والتقدم بالمسيرة.

أشكركم جميعا وأرجو لأعمالكم النجاح والتوفيق.

الفهرس